

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE II (MODERNO)



TESIS DOCTORAL

**Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos
(el poder real y el patronato regio)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Estrella Cela Esteban

DIRIGIDA POR

Víctor Manuel Nieto

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-021-7

© María Estrella Cela Esteban, 1991

MARIA ESTRELLA CELA ESTEBAN

Elementos simbólicos en el arte
castellano de los Reyes Católicos
(el poder real y el patronato regio)

*Tests Doctoral dirigida por VICTOR NIETO ALCAIDE Catedrático y Director
del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de
Educación a Distancia.*

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Geografía e Historia
- Sección de Historia del Arte -
Departamento de Historia del Arte
Moderno.

1.990

- V O L U M E N 1. -

- ***** -

A Víctor Nieto Alcaide,
maestro y amigo

- Indice -

.....

- V O L U M E N 1.

PROLOGO.....	IX
--------------	----

CAPITULO I.

- Arte y política en el reinado de los Reyes Católicos.

1. El reinado de los Reyes Católicos: juicio his- - tórico y mitificación humanista.....	3
2. La valoración del concepto de corte, el ambien-- te cortesano y el problema del <u>arte regio</u>	16

Notas al Capítulo I.....	25
--------------------------	----

CAPITULO II.

- La formación de un lenguaje propio.

1. Discusión en torno a la denominación del "estilo"	35
2. Los programas artísticos: el ritmo y la ejecución de las obras.....	45
3. Los artistas y su vinculación a la Corte.....	67
4. La tradición anterior: las fundaciones de la Co-- rona de Castilla y el problema del monasterio-pa- lacio.....	90
5. La consolidación de una tipología propia:	
A) - El modelo de "iglesia de los Reyes Católi- cos" características formales y valor or-- namental.....	108
B) - Las portadas en el arte de los Reyes Cató- licos, el problema de la fachada-retablo..	126
C) - Los palacios y las residencias de los Re-- yes.....	152
D) - La planta cruciforme de los hospitales....	172

Notas al Capítulo II.....	197
---------------------------	-----

CAPITULO III.

- <u>El marco urbano: El problema de la ciudad en el reinado de los Reyes Católicos.</u>	
1. La ciudad preexistente:	
A) - La realidad de la ciudad musulmana y el problema de la ciudad hispano-musulmana....	226
B) - El sentido representativo de la escenografía en las ciudades españolas durante la Baja Edad Media.....	235
2. La nueva mentalidad estatal; el desarrollo de la ideología de lo "público" y la aparición de los Hospitales Reales como elementos de <u>burocratización y concentración</u>	245
3. Las transformaciones escenográficas y la visualización de los símbolos de la Monarquía.....	259
4. La configuración de un centro urbano.....	272
5. Las intervenciones en las ciudades del reino de Granada:	
A) - El contenido político e ideológico de las intervenciones.....	280
B) - Los intentos de regulación urbanística: Málaga y Granada.....	286
6. La ciudad real.- Las ciudades de nueva planta: el caso de Santa Fe.....	297
7. La ciudad imaginaria.....	309
Notas al Capítulo III.....	317

- V O L U M E N 2.

CAPITULO IV.

- <u>El arte y la religión: iglesias y monasterios.</u>	
1. El componente religioso en el arte de los Reyes Católicos.....	343

	Pág. -----
2. Las fundaciones de la Corona.....	354
A) San Juan de los Reyes como templo votivo de la Monarquía.....	358
B) La Cartuja de Santa María de Miraflores.....	369
C) La Capilla Real de Granada.....	379
D) Otras fundaciones de los Reyes en el reino de Granada.....	391
3. Las vinculaciones de la Corona a algunas fundaciones de las Ordenes Religiosas especialmente - significativas.....	401
A) Las fundaciones vallisoletanas de Fray Alonso de Burgos.....	405
B) Las fundaciones relacionadas con Tomás de Torquemada.....	418
Notas al Capítulo IV.....	426
 CAPITULO V.	
 - <u>El arte y la vida: la pompa y el hoato.</u>	
1. La escenografía cortesana.....	441
2. La valoración del arte, el ajuar y las colecciones de la Reina	446
3. La representación de los Reyes y la aparición del retrato como género independiente.....	482
A) La aparición del tema del retrato.....	485
B) Los retratos de caballete de los Reyes Católicos: su "estilo", sus artistas y ejemplos más representativos.....	493
C) El retrato en la arquitectura.....	521
D) Los <u>donantes</u> de la Cartuja de Miraflores y la Capilla Real.....	532
E) La representación de los Reyes en la ilustración del libro.....	542
Notas al Capítulo V.....	552

CAPITULO VI.

- El arte y la muerte: la tumba y el panteón.

1. El sentido de la muerte y el concepto de la gloria durante la Edad Media y el Renacimiento.....	575
2. Los panteones de la Casa Real de Castilla en el reinado de los Reyes Católicos:	
A) Valor representativo y características formales.....	583
B) La Cartuja de Miraflores.....	601
C) La Capilla Real de Granada.....	605
3. Sepulcros y bultos funerarios.....	616
A) Los sepulcros de Miraflores.....	618
B) El sepulcro de los Reyes Católicos.....	631
Notas al Capítulo VI.....	644
CONCLUSIONES.....	655
BIBLIOGRAFIA.....	664

- PROLOGO -

- * * * * -

El reinado de los Reyes Católicos, mitificado por unos y denostado por otros, según las diferentes épocas y orientaciones ideológicas, ha llamado siempre poderosamente mi atención debido a la importancia de los acontecimientos que en él se dieron cita y a las características de la actuación política de los Reyes. Este hecho, unido al interés y la curiosidad que en mí habían suscitado las fundaciones de los Reyes Católicos cuando años atrás, en visitas a Toledo, Avila o Granada, tuve ocasión de entrar por primera vez en sus iglesias, me llevó a elegir el estudio del arte de los Reyes Católicos como tema de mi Tesis Doctoral.

Fue mi intención, desde el primer momento, plantear el trabajo como un estudio global del fenómeno que pudiera permitirme llegar a una interpretación del mismo que no quedara limitada a la simple enumeración de las características formales del "estilo", sino que incidiera sobre el problema de la intervención de los Reyes en el proceso artístico y la relación que dicha intervención guardó con el contexto socio-político en el que se desarrolló. Consciente, sin embargo, del riesgo que corría de caer en una interpretación puramente mecanicista del problema, orienté, en un principio mi investigación al

...//...

investigación al estudio monográfico de las diferentes obras de arte de este período que se han relacionado con la Corona, labor que había sido ya acometida con entusiasmo por otros autores, por lo que contaba con una extensa bibliografía al respecto, y en espera de los ulteriores resultados que de ello pudieran derivarse, propuse a la Sección de Arte de esta Facultad como título de mi Tesis Doctoral, Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos.

La premura en la elección del título vino determinada, en parte por mi deseo de solicitar alguna de las ayudas de carácter oficial que se convocan para la realización de Tesis Doctorales, para lo cual debía contar con un proyecto de trabajo muy elaborado. Más adelante, ante el resultado final de la investigación, decidí añadir al título original un paréntesis explicativo que sintetizara con mayor precisión el contenido del trabajo -el poder real y el patronato regio- si bien, cuando escogí la expresión "elementos simbólicos" lo hice en su sentido más amplio, sin que ello implicara limitar el estudio al análisis de elementos concretos de tipo ornamental o iconográfico, sino dejando el camino abierto a la posible interpretación de metáforas visuales derivadas de la utilización de la obra de arte en función de una determinada estrategia política.

El término "castellano", que figuraba también desde el principio en el título de la Tesis, debe interpretarse como una de las limitaciones que quise poner desde el momento de la concepción del

.../...

trabajo al desarrollo de la investigación. Tras la supuesta unidad de España bajo los Reyes Católicos se enmascaran dos realidades política y culturalmente diferentes: Castilla y Aragón, la primera más permeable a la acción de la Corona, mientras que en la segunda el anquilosamiento de las viejas instituciones determinó una actuación más limitada por parte de ésta. Por estas razones y por las evidentes diferencias formales entre las manifestaciones artísticas castellanas y aragoneses de la época decidí restringir mi estudio a las obras de arte que se desarrollaron durante este reinado en lo que entonces se conocía como reino de Castilla -territorio que comprendía desde Galicia a Andalucía- y que estuvieron, de alguna manera, relacionadas, directa o indirectamente, con la Corona, con lo cual estimo que se ha logrado dar una cierta unidad y homogeneidad al trabajo.

Conscientemente he omitido también el estudio de otros aspectos de enorme importancia para la evolución del arte español de la segunda mitad del siglo XV. Me refiero a problemas tan interesantes como la penetración en nuestro país de la estética renacentista a través de la influencia de los Mendoza, el proceso final de construcción de las catedrales góticas o el análisis de la personalidad y la obra de figuras como Fernando Gallego o Pedro Berruguete, problemas todos ellos a los que se hacen ciertas referencias a lo largo de este trabajo, aunque siempre en relación a la influencia que ejercieron en el desarrollo del arte de la Corona. Este, en efecto, no puede estudiarse de forma independiente de las restantes

...//...

manifestaciones artísticas de su tiempo, pero presenta unas características propias que le confieren una cierta unidad y justifican la oportunidad y el interés de llevar a cabo este trabajo.

Esta tarea no podía ser abordada tan sólo desde la óptica de los estudios convencionales de Historia del Arte a que ya he hecho referencia, cuyo análisis y valoración me ocupó, sin embargo, buena parte del tiempo dedicado a la fase de recogida de datos y toma de contacto con el tema. A tal efecto, he tenido necesidad de adentrarme en el estudio de la problemática político-cultural de la época para poder llegar a comprender y enjuiciar adecuadamente la actuación de los Reyes Católicos en materia política y el grado de influencia que ésta ejerció en el arte del reinado. Instrumento indispensable para ello ha sido la consulta de una selección de obras -que intenté fuera lo más amplia posible- cuyo contenido abarca un gran abanico de materias, que van desde la pura teoría política hasta el campo de la religión, dedicando especial atención a la lectura y análisis de textos concretos de literatura, singularmente a la prosa política del siglo XV, a través de la cual se contribuyó a configurar la imagen ideológica de la Monarquía.

La reseña bibliográfica que figura al final del trabajo recoge las referencias a todas estas obras ordenadas temáticamente, lo que en cierto modo permite seguir la línea de investigación. Sin

...//...

invadir el terreno de los autores dedicados al estudio de la historia política y sin olvidar ni por un momento que el fenómeno artístico se expresa mediante un lenguaje propio que determina en gran medida su evolución y desarrollo, mi estudio pretende ser algo más que una mera enumeración y descripción de obras de arte -labor que en buena parte ha sido ya realizada por otros investigadores- para intentar aportar una interpretación personal del tema.

Para concluir, deseo expresar mi gratitud a las personas e instituciones que en alguna medida han contribuido a la realización de esta Tesis Doctoral. En primer lugar, debo señalar que por espacio de tres años disfruté de una ayuda del Instituto Nacional de Asistencia y Promoción del Estudiante, por lo cual tengo que testimoniar mi gratitud a dicho Instituto, gratitud que deseo hacer extensiva a los miembros y colaboradores del Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por su amabilidad y diligencia al facilitarme el acceso a los fondos bibliográficos del Instituto. Por último, quiero expresar mi reconocimiento a mis profesores y compañeros de la Facultad de Geografía e Historia, especialmente a los del antiguo Departamento de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo del que fui durante tres años Colaboradora de Cátedra, de cuya fecha data la génesis de este trabajo, y de forma muy particular, al Director de la Tesis, Profesor Nieto Alcalde, sin cuyo estímulo, ejemplo y ayuda no hubiera podido realizarse.

- * * * * -

" Jamás la actividad plástica se consideró con mayor respeto, fue dotada de mayor prestigio, que en la — época en que cada pontífice, cada -- príncipe podía sentir la tentación de — convertirse en el iniciador de un estilo".

CHASTEL - KLEIN.

El Humanismo, pág. 183.

- CAPITULO I -

**Arte y política en el reinado
de los Reyes Católicos**

- *** -**

I.1 - El reinado de los Reyes Católicos: juicio histórico y mi- tificación humanista.

Buena parte del interés que ha suscitado siempre entre eruditos e historiadores el estudio del reinado de los Reyes Católicos ha venido determinado por situarse éste en una compleja encrucijada histórica, a medio camino entre la Edad Media y la Modernidad. En este reinado culminaba una larga tradición medieval que abocaba al final de la Reconquista y a la consolidación y expansión del Reino de Castilla; paralelamente asistimos en él a un fortalecimiento de la institución monárquica encarnada en la figura de los Reyes Católicos, hecho fundamental para la posterior consolidación de una auténtica Monarquía absoluta de corte "moderno" en nuestro país, con lo cual quedarían establecidas en este reinado las bases de lo que habría de ser la política española durante la Edad Moderna. Toda esta problemática justifica la controversia que con frecuencia ha surgido con motivo de enjuiciar los distintos acontecimientos del reinado, así como la dificultad de constreñirlos con los rígidos esquemas de la periodicidad histórica convencional. Por otra parte, el vigoroso desarrollo de la actividad política que se produjo coincidiendo con la época de los Reyes Católicos ha suscitado una viva polémica concerniente a la valoración de las relaciones que se establecen sobre las estructuras políticas y culturales y sus recíprocas influencias, problema que cobra una importancia capital a la hora de estudiar e interpretar las manifestaciones artísticas que se desarrollaron en tor

no a los Reyes Católicos.

El nuevo prestigio del que se reviste la figura del rey en particular y de la Monarquía en general, en tanto que institución debe considerarse como una consecuencia de la actuación política de los Reyes Católicos, y es precisamente lo que ha llevado a algunos autores a hablar de Estado Moderno, o, al menos, de anticipación del mismo, refiriéndose a las características de la política de este reinado.

En relación con este tema hay que señalar que algunos autores han empleado el término "estado renacentista", siguiendo el pensamiento de Burkhardt, quien lo acuñó de acuerdo con la orientación marcadamente culturista de la historiografía del siglo XIX; Burkhardt, en efecto, interpretó el nuevo "Estado" como la obra maestra del "principio"; para este autor el Estado aparecía, por lo tanto, configurado como una obra de arte (1). Ahora bien, la aparición del término "Estado renacentista" ha suscitado diferentes interpretaciones por parte de los historiadores posteriores.

Naef, estudiando el problema, ha intentado fijar los límites entre el campo del historiador de la política y el del historiador de la cultura y estudiar sus recíprocas interrelaciones (2). Este autor estima que no se puede hablar de Estado renacentista en abstracto y añade que los contenidos en los que surgió el arte de las ciudades italianas eran socialmente bastante imperfectos y, ampliando su análisis a las peculiaridades del caso español y francés, puntualiza que, tanto en los territorios italianos, como en Francia y España, se dieron rasgos renacentistas en su política "rasgos que concuerdan con la actitud mental que nos sale al paso en el arte, en la ciencia y en el estilo vital del Renacimiento" (3). Naef acaba afirmando que nos hallamos ante la adolescencia de la política "moderna" y en si consideramos el Renacimiento como una fuerza que busca y crea algo nuevo y nos lleva a los albores de la Edad Moderna, esa fuerza de encontraba en la nueva atmósfera política (4).

En relación al caso español del reinado de los Reyes Católicos, Cepeda, siguiendo en líneas generales el razonamiento de Naef, ha señalado que si el Estado Moderno y el Renacimiento en general, tiene un lado medieval, no es aventurado afirmar que este Estado se dio en España durante el reinado de los Reyes Católicos, que era a la vez medieval y moderno (5). Maravall, por su parte, estima que la generación de los Reyes Católicos perdió el miedo a innovar y a apartarse de la herencia recibida; considera el autor que el Estado Renacentista es aquél que se caracteriza por su afán de avanzar en la sociedad y afirma que en el terreno político el avance de la España de Carlos V no hace más que confirmar la línea marcada por los Reyes Católicos (6). En relación al tema, Ladero considera que la nueva forma de ejercer la autoridad política de los Reyes Católicos inauguró la época del Estado Moderno sin romper con el pasado (7).

Explica Cepeda que la transformación en las relaciones sociales y políticas que dió origen a la vigorosa Monarquía de los Reyes Católicos fue el resultado de un largo proceso cuyo origen hay que buscarlo en la estructura de la sociedad medieval. En efecto, señala el autor que el Estado Moderno aparece como la consecuencia de la evolución de las instituciones medievales; el nuevo vigor de la Monarquía tuvo su origen en la estructura de la sociedad feudal que colocaba al rey en el vértice de la pirámide social, revistiendo su imagen de un prestigio que le sirvió más tarde para ir en contra del propio feudalismo (8).

La Edad Media recibió de la Antigüedad los conceptos de Monarquía e Imperio y los asumió vinculándolos al concepto cristiano de "unidad de una comunidad"; así se explica, según Maravall (9), el origen del ideario político que culminó en Carlos V. El fortalecimiento de la institución monárquica fue un fenómeno que se desarrolló dentro y fuera

de España y que tuvo como consecuencia el establecimiento de los fuertes Estados de la Europa Moderna, en un lento proceso encaminado a neutralizar el poderío del clero y de la nobleza feudal y a consolidar de esta forma unos "Estados autoritarios" de tendencia centralista, donde se encarna por primera vez en la Historia de Europa el espíritu nacionalista, que se manifiesta como una característica de la nueva cultura humanista. En efecto, la crisis que señala el paso de la Edad Media a la Edad Moderna nació del choque entre dos fuerzas que actuaban en direcciones opuestas, una unitaria -la monarquía- y otra disgregadora -la nobleza-; éste fue el camino que en nuestro país llevó a la consolidación del Estado nacional, por trámite dinástico, enlazando con la tradición godo-leonesa (10). André Chastel y Robert Klein estiman el nacionalismo como una característica de la cultura humanista, nacionalismo que en Italia se interpretaría como una recuperación de la tradición romana, pero que en otros países -donde faltaba esa tradición- se puso de manifiesto en el intento de revitalizar su pasado histórico de mayor esplendor. Este es el caso español, donde se quiso reavivar la tradición goda, hecho que para estos autores justificaría el espíritu de reconquista que llevaría a intentar recuperar los límites del antiguo imperio visigodo (11).

Sin embargo, el reinado de los Reyes Católicos presenta unas peculiaridades propias que, si bien lo sitúan en el camino de las monarquías modernas, ponen de manifiesto todavía la pervivencia de muchos de los rasgos que habían caracterizado la trayectoria política de la tradición medieval. En efecto, aunque ésta abocara a la consecución de la unidad nacional, como demuestran las distintas campañas guerreras y la política de enlaces matrimoniales llevada a cabo entre los distintos reinos peninsulares, unidad nacional avalada y justificada por la prosa política del siglo XV, con la actuación de los Reyes Católicos -

en este sentido no se logró establecer un auténtico Estado Nacional. Fernández Alvarez considera que la compleja situación de la Corona de los Reyes Católicos, descansando sobre Castilla y Aragón, hace difícil un juicio histórico. En Castilla las estructuras políticas llevaban a un "Renacimiento" político, mientras en Aragón se habían anquilosado las viejas instituciones. Por ello, el "Estado" de Isabel y Fernando -Estado que este autor denomina Monarquía Católica- se configura como un Estado supranacional, lo cual parece, a todas luces, oponerse a este concepto de Monarquía Moderna al que venimos haciendo referencia (12). Explica Fernández Alvarez que en este Estado supranacional el poder sólo aspiró al absolutismo en Castilla, donde se aspiraba a él por excelencia, mientras que se limitó a una acción paternalista sobre los países asociados, a los que solamente se les exigía fidelidad a la Corona (13).

Por su parte Suárez Fernández demuestra que en relación con el reinado de los Reyes Católicos no puede hablarse de Estado absoluto en sentido estricto, puesto que los Reyes no ejercieron nunca una autoridad personal, sino que ésta respondía a las exigencias de los juristas del siglo XV que ofrecían a la institución monárquica la base jurídica con la cual el ejercicio de la autoridad le prestaba una fuerza y un poder que no había tenido la Monarquía clásica del siglo XIII. Esto explica el interés por las recopilaciones de leyes, que se convirtió en una auténtica obsesión del reinado; en 1.484 publicó Díaz de Montalvo, en Huete, sus Ordenanzas Reales, donde aparece por primera vez, según veremos en su momento, el grabado en el que se representa la letra capital "P" a la que se incorpora la imagen de Isabel y Fernando (14). Los Reyes ejercieron su autoridad dentro de una ley que les precedía. Por ello, explica Suárez Fernández, cómo en la restauración de la autoridad entra, en primer lugar, la copilación legislativa, que dilimita las dimensiones del poder (15). El autor rechaza la idea de que los Reyes Católicos

actuasen según el llamado "principio de autoridad". Afirma - que, más bien, llegado el momento oportuno improvisaron, usando la - fórmula tradicional de los Trastámara: "... dado un plazo de rectifi- cación, se aplican : las reformas cuando se había justificado su necesi- dad". Los Reyes no fueron ajenos a las corrientes de poder centraliza- do que se dejaron sentir en la Europa de su tiempo, pero prefirieron - crear elementos orgánicos dóciles y eficaces que les permitiesen a -- ellos el no tomar decisiones en solitario (16).

Podemos concluir el juicio histórico sobre los Reyes - Católicos afirmando con Ladero que este reinado puso de manifiesto -- en Castilla el nacimiento de un Estado Moderno, el que la Monarquía - inauguró sin romper los complejos cauces institucionales ya citados , y alcanzó mucha mayor autoridad y libertad de actuación política al - atraer colaboradores y técnicos numerosos a sus organismos de go- bierno, al disponer de métodos hacendísticos y militares muy acrecen- tados, y al establecer fórmulas eficaces de vigilancia y limitación so- bre otros poderes políticos del país -señoríos, municipios-, o al anu- lar en lo posible las instituciones corporativas que ejercieron un con- trol legal sobre el monarca, como, en cierta medida, lo eran todavía las Cortes (17).

=, =, =, =, =.

La cultura humanista, que en nuestro país había empe- zado a manifestarse a través de la fecunda tradición de la cultura espa- ñola del siglo XV, se configuró en aquel momento como un nuevo valor que, por su carácter diferenciador, se integró en el aparato ideológico del poder. Explica Chastel como se aprecia así la repercusión de un

fenómeno diferente a las manifestaciones tradicionales de la autoridad - espiritual y temporal, de tal manera que el Estado, e incluso en parte - la Iglesia, no podrán imponerse si desdeñan el lenguaje y las ideas del - Humanismo (18). Esta nueva cultura, surgida al amparo de los nuevos grupos de presión social -burguesía, letrados e intelectuales- presenta un carácter laico por su oposición a los valores trascendentes que habían orientado la vida y el pensamiento de la sociedad medieval y actuó como un factor diferenciador, en consecuencia, a favor de los nuevos grupos - hegemónicos -monarquía y burguesía-. Este problema se manifestó - también en España en la medida en que los Reyes Católicos supieron calibrar la importancia del hecho cultural como factor de prestigio y diferenciación social.

El desarrollo en España de la cultura humanista a lo largo del siglo XV, a que se ha hecho referencia, permitió a los Reyes Católicos al acceder al trono contar con un repertorio de referencias que - les permitía configurar la imagen ideológica del poder. Como explica - Van Martín (19), la cultura humanista actuó como un elemento de diferenciación social. El nuevo saber proporcionó la conciencia sublimada de - la propia superioridad es, pues, más una conciencia del "yo" que de - la capa o elite a la cual se pertenece. Por otra parte, el vulgo, despreciado por ellos, ensalzó a los intelectuales y les rodeó de admiración, - sorprendidos por el nuevo papel que desempeñaban. De este modo, los nuevos valores de la cultura humanista se convirtieron en un elemento - de prestigio vinculado a la institución monárquica. Por todo ello, las - obras de los artistas -en sus dos vertientes, la literaria y la plástica- se inscribieron dentro de la estratégica política que caracteriza el Estado Moderno.

En el caso de los Reyes Católicos el fortalecimiento de -

la institución monárquica que ellos encarnaban respondía a una inquietud que se había dejado sentir en la poesía y en la prosa política durante todo el siglo XV. La polémica que se había suscitado en Italia entre Monarquía y República, en nuestro país se decantó, desde el primer momento, hacia la Monarquía (20). Todo lo cual justifica que Diego de Valera, al analizar la figura del rey, emplease la metáfora del cuerpo místico, -siguiendo la vieja retórica medieval; de esta forma el rey aparece considerado como la cabeza, mientras que el reino representaría a los distintos miembros del cuerpo (21). Por su parte, Fernández de Oviedo, estudiando los distintos oficios del personal de la Corte, se refiere expresamente al oficio de rey, afirmando que es el más importante de todos, -puesto que ocupa el primer lugar después de Dios; el rey ha de ser amado, servido y obedientemente reverenciado y temido, y añade que su oficio es el más trabajoso y el más peligroso ... (22).

Desde la vertiente ético-moral del Humanismo, uno de los aspectos más característicos del movimiento, la práctica de la virtud se consideraba como el medio para alcanzar la fama y la gloria. Siguiendo este razonamiento, Cartagena concebía la imagen del rey como la encarnación de la virtud -entendida siempre como virtud activa-, lo cual justificaba, en su opinión, los honores que se le dispensaban (23). De -entre todas las virtudes del rey, destaca la referente a la justicia, que debe considerarse como una aspiración común a todos los tratadistas, -dadas las turbulencias políticas que habían caracterizado los años anteriores al reinado de los Reyes Católicos. Pero al significarse en ella el talante político de Isabel y Fernando la figura del rey-justiciero se convirtió en un símbolo de "autoridad", ya que se perseguía el ideal -de una justicia igual para todos, lo que constituía también un medio para oponerse a los privilegios medievales de la nobleza. Fernández de Oviedo con relación a la educación del Príncipe don Juan comenta que, en --

primer lugar, éste debe ejercitarse en la práctica de la justicia, que es - la causa por la que Dios pone a los reyes y los príncipes en la tierra (24).

A través de la prosa política de los escritores castellanos del siglo XV se fue perfilando también la justificación teórica del proceso de unificación peninsular, que, según vimos, podía ponerse en relación - con el componente nacionalista de la cultura humanista. El obispo Alonso de Cartagena en el discurso funerario a la muerte de Juan II de Castilla (año 1.454) explica que el rey descendía del primer rey godo, Alarico, áquel que tomó Roma por la fuerza de las armas y afirma que por más de mil años no había cambiado el linaje de los reyes de España, sin que pudiera decirse lo mismo de los de otros países como Francia e Inglaterra. Como sabemos, en todo ello se advertía un deseo de legitimar la Reconquista por la vía del nacionalismo, puesto que se intentaba vincular la Monarquía castellana a la provincia romana hispano-tingitana, lo cual justificaría también la expansión castellana hacia el norte de Africa y la asimilación a la Corona de Castilla de otros reinos peninsulares (25). Por su parte, Sánchez de Arévalo en su Historia Hispánica habla de la provincia Tingitana, si bien, sustituye el concepto de Imperio del siglo XII por el de los cinco Reinos de España.

La vocación hacia el Imperio se fue perfilando a lo largo de la Edad Media, constituyendo una constante de la tradición Castellana. El Imperio, hecho realidad más tarde por Carlos V, aparecía como una necesidad emanada del espíritu nacionalista de la versión castellana del Humanismo. Todo lo cual llevó a Mosén Diego de Valera a escribir en su Doctrinal de Príncipes, dedicado expresamente al Rey Católico a fines del siglo XV:

"... que no solamente seréis señor destos reinos de Castilla e Aragón, que por todo derecho

vos pertenescen, más avréis la monarchía de todas las Españas e reformaréis la silla imperial - de la inclita sangre de los Godos donde venís que de tantos tiempos acá está esparsida e derramada". (26).

Por su parte, los Reyes Católicos buscaron la colaboración de artistas, cronistas, historiadores, humanistas e intelectuales en general en orden a configurar la imagen ideológica de la Monarquía que ellos encarnaban. Explica Chastel cómo esto fue convirtiéndose en un hecho habitual de las cortes europeas del momento. La cultura humanista rescató, como sabemos, de la Antigüedad los conceptos de gloria y fama, capaces de garantizar al rey, al príncipe o al héroe la inmortalidad de su recuerdo, pero esto requería la intervención de un poeta que glosara sus gestas, todo heroísmo es vano si no hay un poeta que lo cante (27). Los propios cronistas de la Corte de los Reyes Católicos fueron conscientes del valor de su trabajo en este sentido, que Hernando del Pulgar considera superior al de los artistas plásticos, cuyas obras acaban desapareciendo con el paso del tiempo, mientras que la literatura permanece siempre (28).

Mucha más importancia que la prosa erudita de los cronistas del siglo XV tuvo, sin embargo, la obra del humanista sevillano - Elio Antonio de Nebrija, que ha sido considerado como la gran figura del humanismo español del momento y que fue llamado a la Corte por el Rey - Fernando para convertirse en el historiador oficial de la Corona. Avalado por una sólida formación humanista adquirida en Italia, perfecto conocedor del latín y experto filólogo, su obra constituyó la base ideológica - que justificó, explicó y llenó de contenido la política del reinado de los - Reyes Católicos. Nebrija fue uno de los primeros que estableció una --

estricta correlación entre el establecimiento de un Estado Moderno - fuerte y el desarrollo de un fecundo movimiento cultural. Se adelantó al resto de los filólogos europeos al publicar en 1.492 su Gramática de lengua castellana, iniciándose así la valoración del uso de la - lengua vulgar, que había de convertirse en una de las características más genuinas de la cultura renacentista. Como es sabido, Nebrija - atribuyó la madurez del castellano a la actuación personal de los Reyes Católicos. Comenta Di Camillo al respecto, que tras la simple - adulación de humanista había una firme creencia en la existencia de - un vínculo que unía la vida política y la cultura del Estado; del mismo modo que en la Edad Media el rey encarnaba la vida moral del país, - ahora encarnaba su vida política, intelectual y artística (29). Nebrija aparece enfrentado con los humanistas italianos y ello determinó - su postura filológica y filosófica; impregnando de un evidente naciona - lismo, quiso ver en la Monarquía española, con mayor claridad que - en Italia, la recuperación de los valores de la Roma Imperial. En - el prólogo de su Gramática el autor desarrolla, entre otros temas, la idea según la cual el florecimiento del idioma se ve favorecido por la fuerza y esplendor del poder político, lo que le permite denominar a la lengua como "compañera del Imperio" (30).

Es singularmente significativo por cuanto se refiere a la configuración de la imagen ideológica de la Monarquía de los Reyes Católicos la aportación de los humanistas italianos que, o bien desde - su vinculación a la Corona española, o desde su admiración en la distancia, han contribuido a crear la imagen mítica de este reinado; imagen que sobrepasará las fronteras del espacio y del tiempo, inscribiéndose dentro de la historia europea como la encarnación del modelo de "príncipe" y "estado moderno". A este respecto ca-

be recordar que autores como Maquiavelo sobrevaloraron la labor de los Reyes Católicos, yendo con sus juicios incluso más allá de lo que hubieran soñado los propios Reyes, quienes, como sabemos, no desdijeron, sin embargo, los recursos de la cultura de su tiempo para ponerlos al servicio de su estrategia política. Ahora bien, a la mitificación de la que estos autores rodearon la imagen de los Reyes Católicos se opone la valoración más crítica y reflexiva de la moderna historiografía a que he hecho referencia más arriba.

Maquiavelo consideraba, en efecto, como el Rey Fernando encarnaba el modelo de "príncipe moderno" que mostraba a la Italia desunida y oprimida, si bien, al no conocer al Rey personalmente le describió según sus propias ideas de lo que habría de ser un "príncipe renacentista", de acuerdo con su particular concepto de virtud y fortuna. Sin embargo, para Castiglione y Navagiero el ejemplo a imitar como "príncipe" era el de la Reina Isabel, que encarnaba las virtudes de "príncipe moderno" que ellos propugnaban: la gracia, el buen gusto, la autoridad, la astucia, la elegancia, la serenidad ...

Por su parte, el humanista milanés Pedro Mártir de Anghiera, quien conoció personalmente a los Reyes y vivió en su Corte, afirma que la Reina Isabel no se puede comparar con ninguna otra alabada por la Antigüedad; era valerosa y digna de elogio en sus expresiones (31). Este mismo autor cuando lleva aún poco tiempo en España enjuicia la figura de los Reyes Católicos en carta de 27 de febrero de 1488, desde su óptica humanista, como la de seres casi sobrenaturales. El humanista milanés en sus cartas a sus compatriotas ensalza la imagen de los Reyes como prototipo de aquéllos que practican la vir-

tud y persiguen los vicios, protegen la religión católica y luchan contra sus enemigos, se preocupan por la concordia entre los reinos cristianos, ... (32).

Estos Reyes admirados por los humanistas italianos como artífices de la unidad nacional -tema que, como sabemos, coincidiendo con una vieja aspiración de la tradición española, era particularmente sensible para los humanistas italianos obsesionados por la situación de la Italia desunida- y de un Estado fuerte y consolidado, ejemplo de libertad y magnificencia para otros soberanos, encarnaban también para estos autores la esencia del humanismo en lo que éste tenía de recuperación de los valores de la moral estóica de la Antigüedad. Lucio Marineo Sículo, impregnado del espíritu humanista, considera, en efecto, que ésta fue la mejor herencia que los Reyes Católicos dejaron a sus sucesores, la práctica de la fortaleza y la modestia, "los preciosos dones" con los cuales pudieron afrontar el devenir de la - - "próspera y adversa fortuna" (33).

El reinado de los Reyes Católicos aparece configurado - de esta manera como una Monarquía "nueva", que sin romper con la tradición, es capaz de abrir nuevos caminos hacia la Modernidad, incorporándose a una nueva cultura, el Humanismo, en la que, en cierto modo, cimentó su actuación política explotando los recursos del prestigio y la representatividad que ésta le ofrecía. A continuación me propongo estudiar detenidamente el proceso que permitió a los Reyes Católicos el empleo de un amplio repertorio de formas y contenidos con el - que llegaron a configurar un auténtico arte regio.

I. 2 - La valoración de concepto de Corte, el ambiente
cortesano y el problema del ARTE REGIO.

La Corte aparece como una nueva realidad derivada de las transformaciones en las estructuras socio-políticas de la Edad Media que dieron origen a la consolidación del Estado Moderno. La Corte era el lugar donde la sociedad se aristocratizaba, donde se establecían nuevas relaciones para los elementos de la nobleza y donde se desarrollaban formas señoriales a las que se incorporaba el burgués (34). Los "nuevos - soberanos favorecieron los cambios en el marco de relaciones sociales - creando a su alrededor unos círculos que les sirviesen como medio de - afirmación de su propio prestigio. Los reyes, príncipes y grandes señores, no sólo quisieron deslumbrar al pueblo, según explica Van Martin, - sino oponerse al poder de la nobleza y vincularla a ellos; pero no dependían ya de sus servicios, ni de su presencia, por lo tanto, podían y querían seguirse de todo aquel que les fuera útil, cualquiera que fuese su origen. Las cortes amalgamaban a su alrededor toda una serie de personajes, que poco tenían que ver con la estructura del mundo caballeresco; puede considerar

se que en ellos se encuentra el precedente de los círculos literarios de los siglos XVI y XVII. Aventureros en busca de fortuna, burgueses enriquecidos con aspiraciones aristocráticas, artistas y literatos -estos últimos encargados de crear la imagen ideológica del Estado Moderno- componían el conjunto de personajes habituales en las cortes europeas del momento. A través de ellos el príncipe establece una clara diferenciación con los estamentos rectores de la sociedad medieval -nobleza y clero-; si bien, el caso español, como estudiaré a continuación, presenta algunas peculiaridades con relación al modelo estereotipado de Corte al que he hecho referencia.

La Corte por sus características y configuración aparece como el marco idóneo para propiciar las discusiones artísticas y literarias - que conformaron el lenguaje formal de una nueva cultura que, por sus valores derivados del prestigio y la representatividad, aparecía estrechamente vinculada a la imagen ideológica del poder. En efecto, las formas artísticas surgidas al calor de las nuevas corrientes se configuraron como un arte de elite; de esta forma, los miembros de las cortes constituirían por primera vez en la Historia lo que podemos denominar como el público del arte. Sea como fuere, lo cierto es que el arte de la corte se presenta como una selección de elementos, cuya esencia es diferenciarse nítidamente de las restantes manifestaciones.

Se ha puesto en tela de juicio el desarrollo en nuestro país del fenómeno cortesano coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos, con características similares a las que éste alcanzó en otros países europeos en las mismas fechas. El carácter itinerante de la Monarquía de los Reyes Católicos es la razón principal esgrimida por aquellos que negaron el desarrollo del fenómeno durante este reinado, retrasando la aparición de la corte en España hasta el establecimiento de la capital en Ma-

drid en la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, en mi opinión, ésta no es razón suficiente para negar la existencia de la corte en el reinado de los Reyes Católicos, si bien, ésta presenta características propias que la diferencian de la noción "clásica" de corte a que he hecho referencia más arriba. Los Reyes Católicos se rodearon, como sus antecesores, de un número heterogéneo de personas que componían una nómina compleja de servidores y demás personal de la Casa Real que constituye una referencia al ambiente "palaciego" - ambiente que puede reconstruirse así pese a la falta de auténticos palacios en el sentido estricto del término⁷, burocratizado y jerarquizado, de extraordinaria complejidad, que acompañó a los Reyes en sus constantes desplazamientos. Ahora bien, la diferencia con los reinados anteriores estuvo en el talante personal que los Reyes Católicos imprimieron a su Corte, en los personajes que se dieron cita en ella y, sobre todo, en la utilización del arte regio como instrumento de eficacia política.

Con anterioridad a este reinado se produjeron, en efecto, comportamientos cortesanos que, coincidiendo con lo que sucedía en otros países, constituyeron un antecedente de lo que fue la Corte de los Reyes Católicos. Juan II de Castilla supo rodearse de un círculo selecto de intelectuales que dieron gran esplendor cultural a su reinado. Coincidiendo con este reinado entraron en España los primeros vientos de la cultura humanista — vinculados a la personalidad de algunas de las figuras más influyentes del momento, como el Marqués de Santillana, el Arzobispo Alonso de Cartagena, Juan de Mena ... El propio Juan II tuvo también una sólida formación intelectual y poseyó una notable colección de obras de arte y una estimable biblioteca; recibió en su "corte" a intelectuales y artistas extranjeros como el caso del pintor flamenco Jean Van Eyck en ocasión de su embajada artística y diplomática a la Península Ibérica, a quien hay constancia que el Rey le encargó un cuadro.

Isabel la Católica debió vivir de niña en el ambiente cultural de la corte de su padre. Heredó, sin duda, muchos objetos artísticos -- que éste poseyó, objetos que pasaron a engrosar sus propias "colecciones"; pero el talante político del reinado de los Reyes Católicos imprimió un tono muy distinto a su Corte. Con relación a este problema Cepeda señala -- que de la propia actitud personal de los Reyes se deriva un mayor respeto hacia su persona y un mayor distanciamiento y falta de familiaridad en el trato, dando origen al ceremonial y al protocolo de la Corte (35). Fue Isabel la Católica quien con una mayor intuición política comprendió la necesidad de favorecer la creación de la imagen de la Corte con su carácter representativo como un medio eficaz para la consolidación de su propio poder personal y, con él, el prestigio de la Corona.

El concepto de corte referido al reinado de los Reyes Católicos no puede valorarse según los rígidos parámetros de las Monarquías de los siglos XVI y XVII, donde la vigorosa influencia de la Corte se hizo patente a través de un entorno urbano concebido como una escenografía palaciega (obras en Roma en el siglo XVI o en París en el XVII), sino que la Corte de los Reyes Católicos respondía a mecanismos más sutiles, que iban más allá de la construcción de palacios y ambiciosos programas urbanísticos; éstos eran alusivos a contenidos políticos --la gestación del Estado Moderno-- y muy especialmente culturales y artísticos referidos a la configuración de la imagen ideológica del poder por medio del arte regio que actuó como un elemento de diferenciación social y que comportó, a la vez, una referencia a contenidos políticos, como el problema de la unidad territorial subrayado por la difusión de unos modelos estandarizados. Es evidente que los Reyes Católicos crearon a su alrededor un auténtico "ambiente cortesano", que debe interpretarse como una de las novedades más significativas del reinado. Este no se advertía sólo en la vida doméstica -- de la Casa Real --que, por otra parte, debió ser bastante austera--, sino --

en la actuación personal de los Reyes que, según explica Cepeda, respondía a la asimilación por parte de la Corona del nuevo ambiente humanista, político y cultural. Ladero explica que la necesidad de revestir a la Corona de un prestigio simbólico y eficaz justifica el complejo ceremonial cortesano, si bien, éste no alcanzó la solemnidad y desarrollo de la Corte de los austrias; había en ello también, como señala Cepeda, un deseo de evitar el exceso de familiaridad entre el rey y sus súbditos. Por otra parte, afirma Ladero que la política de construcciones tenía también por finalidad el prestigio de la institución (36).

A través de las descripciones de los cronistas del reinado - podemos reconstruir con bastante exactitud el ambiente que rodeó la Corte de los Reyes con la presencia de un nutrido número de servidores dedicados a distintas funciones y la incorporación al jerarquizado protocolo de los cargos palatinos de nobles y clérigos (37). Isabel la Católica debió - crear a su alrededor un ambiente refinado, e incluso suntuoso en algunas - ocasiones, que la acompañó en sus desplazamientos y que se manifestó a través de la rica decoración de tapices, que estudiaremos más adelante, - del interés de la Reina por la problemática cultural - aspecto que imprimió un tono muy peculiar a su Corte - y de un complicado protocolo palaciego - (38), que puede estudiarse a través de los documentos donde se reseña la nómina del personal de la Casa Real (39). Con ello se demostraba la importancia que la Reina daba al valor representativo del aparato cortesano.

La propia esencia del concepto de "corte" a que he hecho referencia más arriba, exigía, como sabemos, que formaran parte de - ella un número heterogéneo de personajes, que en virtud de su diferente - origen, formación e intereses, se diferenciaban en cierta medida de los - grupos hegemónicos que habían regido la sociedad durante la Edad Media. En los orígenes del Estado Moderno, los príncipes intentaron crear a su - alrededor un círculo de "escogidos" que les sirviera para afirmar su

poder frente al clero y la nobleza feudal. Ahora bien, el caso de la Corte de los Reyes Católicos presenta características propias; en efecto, los Reyes intentaron atraer a su Corte a los personajes más influyentes de la Iglesia y la nobleza española con el fin de que la Corona pudiera ejercer un control sobre estas instituciones. Este fue el caso del Cardenal Mendoza, -- quién, tras la Guerra de Sucesión, con su apoyo decidido a la causa de Isabel la Católica, se convirtió en una de las figuras más importantes del reinado (el tercer rey de España), íntimo de los Reyes, hasta el punto de que la Reina se ocupó personalmente de la ejecución de su testamento. El Cardenal Mendoza fue, a su vez, quien introdujo en la Corte a Fray Hernando de Talavera, que empezó siendo confesor de la Reina y acabaría convirtiéndose en el primer Arzobispo de Granada. A éste le sucedió Cisneros en el cargo de confesor de la Reina, personaje que se convirtió en figura capital de la política y la espiritualidad española. Francisco Jiménez de Cisneros sustituyó a Pedro de Mendoza en el Arzobispado de Toledo y ocupó la regencia de Castilla a la muerte de la Reina Isabel; a él se debe en gran medida el impulso de la actividad reformadora del reinado, y su acceso a la Sede Primada de Toledo supuso un intento por parte de la Corona de controlar al clero aristocrático. En cuanto a lo que se refiere al problema de la nobleza, los Reyes comprendieron que la forma más eficaz de someterla era -- transformar lo que era nobleza feudal guerrera en nobleza cortesana. Se inicia así la recepción de los nobles en la Corte, empezando a ocupar cargos palatinos de mayor o menor responsabilidad, y a la educación de sus hijos por parte de los Reyes junto al Príncipe y las Infantas. Lucio Marineo Sículo retrató así el conjunto de personajes que pululaban en torno a los Reyes Católicos:

'''Entre los cuales había Cardenales y otros Prelados y sabios y grandes caballeros y capitanes de guerra muy excelentes, Presidentes y Gobernadores, Mayordonos menores y mayores de su Casa Real, Cancille-

res y Vicecancilleres prudentísimos así en ciencia teológica y todo lo que pertenece al culto Divino, - como en los derechos imperiales y canónicos, varones doctísimos, Camareros que, con gran fidelidad, les aconsejaban, Contadores, Tesoreros de - su hacienda, miraban por ella con suma diligencia y vigilancia. Sus secretarios eran sabios, diligentes y muy secretos. Tenía la Reina en su servicio muchas dueñas ilustres, generosas que con sentida veneración y acatamiento la servían. Había en el palacio y Casa Real muchos hijos e hijas de nobles depositados al servicio de estos Reyes^{III}. (40).

Los hijos de las familias nobles componían, en efecto, el colectivo más importante numéricamente hablando de la Corte de Isabel la Católica. Ellos encontraron en la Corte favores y privilegios y la posibilidad de una promoción social, pasando a desempeñar los cargos palatinos, que - constituyen el origen de la burocratización de la Corte de los Austrias. Acostumbraban a iniciar su carrera en la Corte como pajes de la Reina o del Príncipe don Juan. En los documentos que publica Antonio de la Torre aparece la referencia a muchos pajes que fueron hijos de nobles influyentes del reinado; entre ellos, puede citarse Íñigo Sarmiento, hijos del Conde de Salinas, - - quien firmó su contrato con la Reina el 22 de diciembre de 1.497 por 9.400 maravedies al año (42), y Luis, hijo del Conde de Tendilla, que sirvió como paje en la Corte desde el 15 de octubre de 1.501, recibiendo el mismo estipendio (42). Otros miembros de familias influyentes del reinado desempeñaron cargos diversos en la Corte de los Reyes Católicos. Entre la extensa - nómina de capellanes sobresalen algunos nombres muy conocidos en la nobleza castellana del momento: Pedro López de Padilla, hijo del Adelantado - de Castilla, quien desempeñó el cargo de capellán de la Reina desde el 20 - de diciembre de 1.500 con una remuneración de 8.000 maravedies al año - - (43), Diego de Fonseca, hijo de Alonso Enriquez, que sirvió como capellán a partir del 4 de noviembre de 1.501 (44), el hijo de los Marqueses de Moya, que desempeñó el cargo de capellán desde 1.503 (45). El complejo me-

canismo de los cargos palatinos permitió a muchos de estos personajes llegar a desempeñar funciones de responsabilidad en la Corte, que llevaba aparejado un indudable prestigio social y político, como demuestra la altísima remuneración que cobraron algunos de ellos. A ello hace referencia el dato que Antonio de la Torre reseña, según el cual sabemos que Isabel de Carvajal cobraba cien mil maravedies al año como "dama de la Reina"-- (46), cantidad que es la más elevada que figura en los documentos, y dato que, a su vez, pone de manifiesto la influencia que tuvo en la Casa Real el conjunto de damas y servidoras que rodeaba a la Reina. Lucio Marineo Sículo, siguiendo el análisis del personal de la Casa Real, hace referencia a este hecho y comenta cómo también muchas hijas de familias nobles se criaban en la Corte y recibían después espléndidas dotes de la Reina en el momento de dejar la Corte para casarse (47).

El interés por la cultura, que constituyó una de las características más sobresalientes de la Corte de Isabel la Católica, llevó a la Reina a acoger en ella a numerosos maestros que se ocuparon de la educación del Príncipe y de las Infantas, así como de los demás servidores de la Casa Real (48). En la nómina de la Casa Real figuran los nombres de algunos humanistas. Pedro Mártir de Anglería aparece citado en los documentos, sin embargo, como Capellán de Granada, desde 1.501 a 1.504, cobrando la remuneración correspondiente --nueve mil maravedies al año-- (49). En las mismas fuentes se recoge también la referencia al humanista siciliano Lucio Marineo Sículo, a quien en los textos se cita como "maestre Lucas Marines"; este humanista se contrató como capellán el 3 de febrero de 1.497. Si bien, al margen se reseña que más tarde sustituyó a Pedro de Morales como maestro de gramática de los mozos de capilla, cargo que --desempeñó desde el 10 de febrero de 1.501 hasta 1.504, fecha de la muerte de Isabel la Católica en la que quedaron rescindidos todos los contratos de los servidores de la Casa Real (50). El propio Lucio Marineo describe el --

ambiente cultural que rodeaba a Isabel la Católica y explica cómo la Reina escogía a los sacerdotes "muy sabios y diestros en las cosas sagradas", buscaba maestros de letras y canto para los mozos de la capilla - que ayudaban en las ceremonias del culto -aludiendo a su propio trabajo, se preocupaba de que los pajes que la servían la mesa, que eran, como es sabido, de noble linaje, "fueran enseñados en letras y buenas - -crianzas" para que no se entretuviesen en "juegos y otros vicios estando ociosos" (51). A lo largo de los siglos se ha mitificado el ambiente cultural de la Corte de Isabel la Católica, como sucede con otros tantos aspectos del reinado, considerando que el que en ella se dieran cita artistas e intelectuales constituyó una de las características más innovadora de la política de su tiempo (52).

De igual manera que los cronistas, historiadores y humanistas, distintos artistas aparecen en la Corte de los Reyes Católicos, incorporándose, como veremos más adelante, al personal de la Casa Real. A estos últimos correspondió la tarea de completar la imagen ideológica de la Monarquía por medio de lo que podemos denominar arte regio, que se configura como un proceso de selección lingüística -de ahí su carácter de elemento diferenciador al que hice referencia más arriba-, pero que estuvo también cargado de contenidos políticos alusivos fundamentalmente, como se verá, al sentido unitario y centralista de la política del reinado. En los capítulos siguientes procederé a valorar y estudiar el arte regio; el proceso de selección lingüística, la vinculación de los artistas a la Corte, la intervención de los Reyes en la creación artística, - la aparición de una nueva tipología de edificios, ...

- Notas -

al

CAPITULO - I -

- (1) Sobre el particular debe consultarse la obra clásica del autor, Die kultur der Renaissance in Italien, Basilea - - 1.860, de la que hay traducción española, La cultura del Renacimiento en Italia, Editorial Iberia, Barcelona 1.971, si bien hay que señalar que el texto no guarda relación expresa con el caso español.
- (2) Escribe el autor a este respecto:
"El conocimiento de la problemática cultural es absolutamente necesario para comprender la vida de la ciencia y el arte, en la religión y los usos sociales, ... No obstante, es erróneo estudiar lo estatal como la raíz y lo cultural como florecimiento y fruto. Otro problema es, al - - contrario, el que ha de mover al historiador de la cultura, el problema de donde se hallan los puntos de contacto entre el Estado y el espíritu, como en qué sucesión pasa la corriente vital por ambos, y si las formas conformadoras proceden del sector espiritual o del político económico. - - En una palabra: en qué relación recíproca se encuentra el Estado y la cultura", NAEF, La idea del Estado en la Edad Moderna, Madrid 1.947, pág. 35.
- (3) Op. cit., pág. 66.
- (4) Op. cit., págs. 68-69.
- (5) Estima el autor que el Renacimiento aparece como un fenómeno con dos vertientes, una hacia el ayer y otra hacia el mañana, es decir, remate y principio, culminación y origen, así como el reinado de los Reyes Católicos, que fue - a la vez "principio y fin", CEPEDA, En torno al Estado de los Reyes Católicos, Madrid 1.956, págs. 49-50.
- (6) Véase MARAVALL, Carlos V y el pensamiento político - del Renacimiento, Madrid 1.960 y Estado Moderno y mentalidad social, Madrid 1.972, donde el autor desarrolla en torno a esta problemática.
- (7) Escribe Ladero:

"La unión dinástica de los distintos reinos rompe con los sentimientos colectivos pre-nacionales de patria como referidos a cada uno de ellos, pero posibilita un nuevo concepto de fidelidad a la misma Corona, que encarna la idea de Estado, y la entrada en un campo de intereses comunes a todos los reinos de España, lo que estará en el origen del futuro Estado-Nación, al crear unas bases unificadas, aunque no uniformes, de poder, población, territorio y conciencia política", España en 1.492, Madrid 1.978, -- pág. 107.

- (8) Explica Cepeda que, sin embargo, la temprana disolución del feudalismo en otros países impidió el paso a esos estados territoriales que representaron a lo largo de cinco siglos el centro de la Historia, Op. cit., pág. 37.
- (9) Véase MARAVALL, "Sobre el concepto de la Monarquía - en la Edad Media española", en Estudios dedicados a Menéndez Pidal, Madrid 1.954, así como Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento, Madrid 1.960.
- (10) Véase en relación a este problema el estudio preliminar - de Mario Penna, que a modo de introducción, figura en el tomo CXVI de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, - donde se recogen algunos de los textos más representativos de la prosa política castellana del siglo XV, a través de la cual se fue dibujando la nueva imagen de la Monarquía, págs. IX/XI, edición citada en la bibliografía.
- (11) A este respecto puede consultarse la obra ya clásica de los autores, CHASTEL-KLEIN, El Humanismo, Barcelona 1.971, pág. 105.
- (12) FERNANDEZ ALVAREZ, La sociedad española del Renacimiento, Madrid 1.974, pág. 27.
- (13) Op. cit., pág. 29.
- (14) Más adelante explicaré el valor iconográfico que se asignó a dicha representación. La referencia a este y a otros grabados en los que aparece la representación de los Reyes Católicos puede consultarse en MORENO GARBAYO, "Iconografía de los Reyes Católicos en la Biblioteca de - Palacio", Reales Sitios (1.970), págs. 41-44.

- (15) El autor trata fundamentalmente este problema en SUAREZ FERNANDEZ, "Los fundamentos del régimen unitario de los Reyes Católicos", Cuadernos Hispanoamericanos - - (1.960), págs. 178-196.
- (16) Op. cit., pág. 184. En el reinado de los Reyes Católicos se constituyó la Santa Hermandad encargada de garantizar la seguridad en los caminos. De idénticas fechas data el establecimiento en nuestro país de la Inquisición para velar por la ortodoxia religiosa. Con todo ello la Corona - - ejerció un control sobre la vida social mucho mayor.
- (17) LADERO, Op. cit., pág. 132.
- (18) Sobre el particular Véase CHATEL-KLEIN, Op. cit., - pág. 22.
- (19) Con relación al problema de la utilización de la cultura - como elemento diferenciador al servicio de la ideología - del poder puede consultarse VAN MARTIN, Sociología del Renacimiento, México 1.974.
- (20) Véase al respecto DI CAMILLO, El Humanismo Castellano del siglo XV, Valencia 1.976, págs. 30 y ss. A mi entender el peso de la tradición de la Monarquía godoleonesa justificó la inclinación de los teóricos españoles por la Monarquía. En Italia, sin embargo, los humanistas, según se inspirasen en unos autores latinos o en otros, volvieron los ojos hacia la Roma republicana o imperial.
- (21) Escribe Valera:
"Ca el rey con su reino como un cuerpo humano, cuya cabeza es él; e así como todos los miembros se esfuerzan a defender e amparar la cabeza; así ella deve trabajar de regir e gobernar e ayudar los miembros, dellos mucho - doliendo quando es de necesidad son de cortar", Tratados, pág. 187, edición citada en la bibliografía.
- (22) Fernández de Oviedo en relación con lo que él denomina - "el oficio de rey" comenta:
"El oficio de rrey es el superior y el mayor de los suso dichos, por que, después de Dios tiene el primero lugar, y a de ser amado y servido, e obediente mente reuerenciado, e temido ... Este offcio es el más trabajo ..., de - -

mayor peligro, e así somos todos obligados de bien regir se e gobernar sus reinos", El libro de la Cámara del Príncipe don Juan, pág. 9, edición citada en la bibliografía.

- (23) Escribe Cartagena:
"... e por ende se da honor e fama y gloria a los reyes - porque son tenidos por excelentes en virtud, según que San Pedro dice: Sujetos sed al rey como a ome muy excelente", Discurso sobre la precedencia del rey..., pág. 207, edición citada en la bibliografía.
Véase también el estudio pormenorizado de este problema en DI CAMILLO, Op. cit., págs. 176 y ss.
- (24) Fernández de Oviedo con relación a la educación que ha de darse al Príncipe don Juan comenta:
"... e el presidente de su Consejo era la persona del mismo Príncipe, por que dezia la Reyna ^{que} para el Príncipe entendiese mejor la presidencia e tal officio, quel mismo le avia de exercitar primero e aprender a hacer justicia, - que es la causa por que Dios pone los rreyes e los príncipes en la tierra", Op. cit., págs. 117-118.
- (25) Véase la introducción al tomo correspondiente de la Historia de España dirigida por Menéndez Pidal, donde se estudia el tema y se recoge la referencia al discurso fúnebre a la muerte de Juan II.
SUAREZ FERNANDEZ y MATA CARRIAZO, La España de los Reyes Católicos, Madrid 1.969.
- (26) VALERA, Tratados, pág. 173, edición citada en la bibliografía.
- (27) Escribe Chastel:
"La gloria inmortal adquirida de los grandes escritores y gracias a ellos de los héroes, es indudablemente el instrumento más poderoso del arsenal humanista. La idea - era de origen antiguo. La Edad Media no la había olvidado ... los humanistas ... la sitúan en el centro del sistema. La gloria es la victoria sobre la muerte, el poeta - tiene de ella la llave; ... todo heroísmo es vano si no ha sido cantado; un rey o un soldado mediocre gracias a un buen apologista se salvarán del olvido". Op. cit., pág. - 23.
- (28) Hernando del Pulgar se expresa en los siguientes térmi-

nos en carta dirigida a Isabel la Católica:

"Si vuestra alteza manda poner diligencia en los edificios que se caen por tiempo, y no habían; cuanto mas lo debe - mandar poner en vuestra historia que ni cae, ni calla. -- Muchos templos y edificios hicieron algunos reyes y emperadores pasados, de los cuales no queda pedra, que veamos, pero queda escriptura que leamos", Letras, pág. 54, edición citada en la bibliografía.

(29)

Véase DI CAMILLO, Op. cit., pág. 290.

(30)

Escribe Nebrija en el prólogo de su Gramática:

"I assi crecio hasta la monarchia i paz de que gozamos, - primera mente por la bondad i providencia divina, despues por la industria, trabajo i diligencia de Vuestra Real Majestad, en la fortuna i buena dicha dela cual los miembros i pedaços de España, que estavan por muchas partes derramados, se reduxeron i aiuntaron en un cuerpo i unidad de - reino, la forma y travazón del qual assi esta ordenada que muchos siglos, injuria y tiempos no la podran romper ni - desatar", Gramática de la lengua castellana, edición facsimil citada en la bibliografía.

(31)

Escribe Anglería:

"A juicio mio esta mujer no se puede comparar con ninguna de las reinas alabadas por la antigüedad; es valerosa, digna y grande y digna de elogio en sus expresiones", Epistolario, edición citada en la bibliografía, pág. 46.

(32)

"Proceso veneración a los Reyes de España íntimamente - compenetrados como a seres sobrenaturales, pues, seguro que trascienden a divinidad. Rebasa el área humana -- cuando ellos hablan, piensan y ejecutan. No se discute - delante de ellos sino de la justicia, de la concordia entre - los reinos cristianos, de la guerra contra los enemigos de nuestra ley. Todo su afán se centra en quitar de su medio lo que opone a la religión, en extirpar los vicios, en emular las virtudes; esperamos que de sus manos broten cada día más abundantes alimentos para los inteligentes", Op. cit., pág. 7.

(33)

Escribe Marineo Sículo:

"Estos preciosos dones (fortaleza, paciencia y modestia) dejaron a sus herederos y sucesores para perpetua memo

ria de sus virtudes. Con los cuales ellos supieron y pudieron resistir y tolerar todos los casos de la próspera y de la adversas fortuna. Los unos con maravillosa paciencia, y los otros, con suma modestia. Porque ni se ensoberbecieron con las prosperidades ni con las triunfales victorias que muchas veces alcanzaron, ni tampoco los derribaron las adversas y turbulentas tempestades que padecieron", - Vida y hechos de los Reyes Católicos, pág. 170, edición citada en la bibliografía.

La vertiente ético-moral del Humanismo constituyó uno de los aspectos más característicos de esta cultura; en ella se intentaba conciliar el espíritu del estoicismo de la Antigüedad con los nuevos valores de la cultura cristiana.

- (34) Sobre el tema puede consultarse MARTIN, Op. cit., págs. 103-104, donde se explica el proceso de aparición y el desarrollo de la corte como realidad sociológica.
- (35) Explica Cepeda que la exaltación del poder personal que se dió en el reinado de los Reyes Católicos debe interpretarse como una reacción a los tiempos inmediatamente anteriores, como un instinto primario de defensa, pero también como una consecuencia de los nuevos tiempos y de las nuevas ideas que iban penetrando en la conciencia de los hombres. Op. cit., pág. 91.
- (36) Véase LADERO, Op. cit., pág. 105.
- (37) Escribe Bernáldez a este respecto:
"¿Quién podrá contar la grandeza é el concierto de su Corte, los Prelados, los Letrados, el altísimo Consejo, que siempre la acompañaron, los Predicadores, los Cantores, las músicas acordadas de la honra del culto Divino, la solemnidad de las Misas que continuamente en su palacio se cantaban, la caballería de los nobles de toda España, Duques, Maestres, Marqueses, Condes é ricos-hombres; los galanes, las damas, las justas, los torneos, la multitud de poetas, é trovadores, é músicos de todas artes, la gente de armas y guerra contra los moros que nunca cesaban, las artillerías, é ingenios de infinitas maneras". Crónica, pág. 723, edición citada en la bibliografía.
- (38) Véase FERNANDEZ DE OVIEDO, Op. cit., donde se des

criben los distintos oficios y se estudia el complejo protocolo de la Corte.

- (39) Véase TORRE, La Casa Real de Isabel la Católica, Madrid 1.954, donde se transcriben las nóminas que se conservan, así como se reseña un estudio de los diferentes - cargos, las remuneraciones ...
- (40) MARINEO SÍCULO, Op. cit., págs. 174-175.
- (41) TORRE, Op. cit., pág. 67.
- (42) Op. cit., págs. 72-73.
- (43) Op. cit., pág. 27.
- (44) Op. cit., pág. 30.
- (45) Op. cit., pág. 32.
- (46) Op. cit., pág. 28.
- (47) Lucio Marineo Sículo comenta:
"Tenía consigo muchas damas nobles de linaje y señaladas en virtud, y gran número de doncellas, a las cuales trataba con mucha humanidad y les hacía grandes mercedes. - Asimismo criaba en su palacio muchos hijos de grandes - señores con grandes gastos, y a las doncellas mandaba - guardar con gran diligencia. Y después de crecidas, magníficamente las casaba, y con grandes dotes, honradamente, las enviaba a sus casas y especialmente a las que casta y honestamente habían vivido. Op. cit., pág. 155.
- (48) A este respecto puede consultarse TORRE, "Los maestros de los hijos de los Reyes Católicos". Hispania (1.955)
- (49) TORRE, La Casa Real de Isabel la Católica, pág. 33.
- (50) Op. cit., pág. 21.
- (51) Escribe Marineo Sículo:
"Tenía gran número de capellanes y cantores. Escogía - los sacerdotes muy sabios, y diestros en las cosas sagradas y ceremonias de la Iglesia. Asimismo tenía mozos de

capilla, para los cuales tenía maestros de letras y de canto, muy doctos que les enseñaban. A los cuales daba beneficios eclesiásticos, y hacía unas grandes mercedes. Para los pajes que la servían a la mesa, de noble linaje, porque no se ensuciasen en juegos y otros vicios, estando ociosos, mandaba también que fuesen enseñados en letras y -- buena crianza". Op. cit., pág. 156.

(52)

Clemencin, con la prosa brillante del siglo XIX, describía así el ambien cultural de la Corte de Isabel la Católica:
"La Corte de Isabel era el principal teatro donde se echaban de ver los rápidos progresos de la cultura española y los resultados de la solicitud de la Reina en promoverla. -- Los hijos de los Grandes que vivían en palacio ... donde a vueltas con las demás artes cortesanas y militares cultivan y aprenden las del entendimiento. Las propias Infantas ... alternaban las labores y el estudio hasta el punto -- de familiarizarse con el idioma de Virgilio y Horacio ... su propia madre suavizaba las ocupaciones espinosas del -- gobierno con el trato de los sabios y literatos; hallaba -- tiempo para tomar lecciones de su maestra y favorita doña Beatriz Galindo; estudiaba además del latín otras lenguas; mandaba escribir a Palencia su diccionario, a Valencia su geografía, a Pulgar su crónica, a Pedro Mártir sus décadas; daba consejos a Nebrija para mejorar su método y entendía en los medios para animar y aumentar las letras, cual si esto hubiera sido el único asunto de su reinado". Elogio de Isabel la Católica, Madrid 1.820, págs. -- 51-52.

- CAPITULO II -

La formación de un lenguaje propio

- ***** -

II. 1 - Discusión en torno a la denominación del "estilo".

El arte de los Reyes Católicos ha suscitado distintas interpretaciones por parte de los historiadores; a ello obedecen las diferentes denominaciones que se han propuesto en un intento de sintetizar las características de un fenómeno complejo y controvertido. Para algunos autores el "estilo" del arte del reinado estaría íntimamente relacionado con la personalidad de los Reyes, como una referencia al carácter -marcadamente personalista de su política. Otros autores, por el contrario, han interpretado las características formales del lenguaje artístico como el paradigma del "arte nacional". Se ha negado también toda novedad a las obras de arte de este reinado, estimando que éstas -no contribuyeron a renovar en profundidad el panorama artístico en la -medida en que lo renueva el arte italiano de su tiempo ...

Fue Bertaux quien, a principios de siglo, estudiando nuestro arte renacentista (1), detuvo por primera vez su atención en el arte de los Reyes Católicos; a él se debe la propuesta de una denominación

que tuvo fortuna entre los historiadores posteriores, hasta el punto de que se continúa utilizando, "estilo Isabel" (2). Elías Tormo, comentando las conferencias pronunciadas en España en las que Bertaux propuso el término, siguiendo cuanto había expuesto en el capítulo correspondiente - de la Histoire de l'Art, explica que el autor francés propuso esta denominación como un homenaje a la Reina Católica por sus altas dotes de protectora de las artes (3). Según comentaba, el término fue rápidamente - aceptado por los demás historiadores, siendo fundamentalmente aplicado al campo de la arquitectura, lo cual, en mi opinión, constituye una seria limitación para aplicarlo al conjunto de las obras de arte del reinado. - Esto llevó a Torres Balbás a afirmar que este arte "Isabel" fue un - producto cortesano, creado en fundaciones reales o de - grandes señores amantes de la pompa y el boato, promotores de lujosas - construcciones, en las que labraron sus escudos y perpetuaron su memoria (4).

Bertaux afirma que en Castilla no había habido una verdadera arquitectura civil gótica hasta el reinado de los Reyes Católicos, puesto que hasta entonces se había empleado el "mudejar" (5). El autor señala la diferencia entre Castilla y el Levante catalán, donde se había desarrollado una arquitectura gótica civil propia y considera como mérito de los Reyes la introducción del estilo gótico del norte. Explica que el aspecto ornamental es el más característico y señala la influencia morisca u - - oriental en los temas y las tendencias. Sin embargo, las características del "estilo" no aparecen definidas con precisión; se omite el estudio del proceso de selección lingüística y no explica en qué medida este arte se diferencia de las restantes manifestaciones artísticas del último gótico hasta el punto de reclamar un estudio independiente y una denominación específica.

Por otra parte, en mi opinión el uso del término "Isabel" o "isabelino" -que también se emplea con frecuencia- puede inducir a confundir el arte de este reinado con el del reinado de Isabel II. Se - asignó a la Reina Católica un protagonismo en el desarrollo del proceso artístico que obedece a criterios estrictamente políticos, sin detenerse - en el análisis de los elementos formales que configurasen la personalidad de un "estilo" propiamente dicho.

Azcárate enjuicia la intervención de Isabel la Católica en - el arte de su tiempo afirmando que ésta fue decisiva, aportando el espíritu de unificación que fue una de las características esenciales del arte del - reinado (6). Ahora bien, puntualiza que la virtud de la Reina no recaía en la creación de un "estilo" personal, sino en su identificación con el espíritu de las formas del reino de Castilla. La denominación "estilo Isabel" parece que debe estar relacionada con la mitificación de que ha sido objeto a lo largo de los siglos la figura de Isabel la Católica; mitificación que a veces ha llevado a un menosprecio de la personalidad del Rey Fernando, -- provocando una pueril polémica entre los defensores de las cualidades de la personalidad de los dos esposos; Isabel sería para unos el prototipo del príncipe moderno, participando de los valores humanistas, mientras que Fernando encarnaba al guerrero inculto; para otros, en cambio, el Rey representaba el ejemplo de estadista "moderno", y la Reina era considerada como la imagen de la mujer reaccionaria.

José Camón Aznar, que se mostró contrario a la mitificación de la memoria de la Reina Isabel, propuso el término "estilo Reyes Católicos". El autor se cree en la obligación de rectificar la denominación "isabelino" que "arbitrariamente ha circulado entre algunos historiadores del arte" (7). Las argumentaciones de Camón mani-

fiestan un deseo de reivindicar la figura del Rey Católico como promotor de obras de arte; recuérdese a este respecto el origen aragonés del autor, razón ésta que justificaría una postura marcadamente regionalista en el origen de su interpretación.

La denominación "Estilo Reyes Católicos" se acuñó con la intención de ensalzar la labor del Rey en el terreno artístico. Camón Aznar atribuyó con un mal disimulado partidismo a la voluntad de Fernando la inmensa mayoría de las obras de arte del reinado, mientras que sólo reconoce la intervención de Isabel en la Cartuja de Miraflores y en Santa Isabel la Real de Granada (8). El autor señala el interés del Rey por la marcha de las obras de la Universidad de Alcalá de Henares, por la construcción del cimborrio de la Seo de Zaragoza e, incluso, considera decisiva su intervención en la elección de los proyectos y maestros para las Catedrales de Granada y Salamanca.

Camón creyó ver en estas manifestaciones artísticas el fruto de un "arte nacional" que se correspondería con la política unificadora de los Reyes Católicos. Ahora bien, hay que interpretar esta afirmación en relación con el contexto ideológico del momento político en que se formuló, puesto que para el Régimen de Franco el reinado de los Reyes Católicos representó el momento más brillante de nuestra Historia. Según el autor, este reinado coincidió con el mayor esplendor de nuestro arte gótico. En efecto, explica Camón que la insistencia en los motivos tradicionales permitió a España alcanzar el cenit de su gloria y afirma que "una vez más un estilo universal vino a morir encrespado en esa punta de Europa" (9). La esencia de este "estilo" consistía en unir el espíritu germánico del gótico flamígero y el morisco de la arquitectura mudéjar tradicional, de donde debería derivarse su dimensión nacionalista. Bajo la de-

nominación "estilo Reyes Católicos" el historiador aragonés engloba indiscriminadamente todas las manifestaciones artísticas que surgieron, tanto en Castilla, como en Aragón, y que se prolongaron más allá del final del reinado, como en el caso de los proyectos para las Catedrales de Salamanca y Granada que, según Camón, deben atribuirse a la influencia de Fernando el Católico.

La interpretación de Camón Aznar puede criticarse, no tanto por el término propuesto, cuanto por los argumentos empleados. — El análisis del autor es, a mi juicio, un tanto superficial; no explica con precisión las características de la selección lingüística que justifique la aplicación del término "estilo" al arte del reinado, puesto que el autor se limita a hacer hincapié en la utilización del gótico naturalista de origen germánico y del "mudejar", estilos que se desarrollaron de forma paralela (10). Pero, como en el caso de la interpretación de Bertaux, aquí tampoco quedan claras las características que permiten diferenciar el arte vinculado a los Reyes Católicos de las restantes manifestaciones artísticas de su tiempo en las que se emplea un lenguaje formal similar. Sin embargo, lo que parece más discutible en la interpretación de Camón es el concepto de "arte nacional" aplicado al arte del reinado. A todas luces resulta exagerado considerar al reinado de los Reyes Católicos como el momento más brillante de nuestra Historia y, por consiguiente, difícilmente puede sostenerse la tesis de que a ese supuesto esplendor pudiera corresponder la creación más brillante y genuina de nuestro arte. Camón insiste en el contenido gótico y morisco de la tradición medieval española, donde radicaría la aportación nacionalista del arte de los Reyes Católicos, si bien, su análisis se diluye a la hora de definir las características del lenguaje, limitándose a enunciar las peculiaridades de las dos vertientes estéticas. En definitiva, la interpretación

del autor peca por un exceso de apasionamiento y adolece de una falta de rigor en el análisis de las características estéticas y técnicas de la selección lingüística que confirió al arte de los Reyes Católicos un lenguaje propio; en relación a este problema más adelante habré de abordar el estudio de aspectos concretos como el concepto de "iglesia de los Reyes Católicos". Tampoco creo que pueda contemplarse desde una misma óptica realidades tan distintas como son las obras de reforma y remodelación de la Aljaicería de Zaragoza o el cimborrio de la Seo de la misma ciudad, que continuaban una tradición estética largamente experimentada en la región, y la construcción de las iglesias conventuales del reino de Castilla -San Juan de los Reyes, la Cartuja de Miraflores, ...-, donde se ensayó el lenguaje que dió unidad estilística y - sentido emblemático al arte del reinado.

Cuando Azcárate estudió el arte de los Reyes Católicos - propuso una denominación, "estilo hispano-flamenco", basándose fundamentalmente en las características estéticas y formales del lenguaje, lo que le libró de las ambigüedades que presentaban otras denominaciones en las que se mezclaban las valoraciones estéticas y políticas. - Explica el autor que propone este término acudiendo a las dos raíces, la "hispanica" (mudejar) y la "flamenca" (gótica) que configuraron el lenguaje formal del arte del reinado. Por otra parte, señala que - este término, "hispano-flamenco", es el que viene aplicándose a los pintores y escultores que trabajaron en la Corte en este período. Estima que la denominación "estilo Reyes Católicos" no es adecuada por cuanto la arquitectura se configura como un fenómeno propiamente castellano, en cuyas características formales no intervino para nada la personalidad del Rey Fernando. Considera también que el empleo de la denominación "isabelino" no resulta conveniente en virtud de su posible confusión con el arte de Isabel II (11). En efecto, para Azcárate -

el "estilo" que se corresponde con el arte de los Reyes Católicos es el que se desarrolló durante el último tercio del siglo XV en torno a la comarca de Toledo y que tuvo a Juan Guas como figura más representativa; su "estilo" fue el resultado de la fusión de los elementos del gótico flamenco, importado por los maestros de la generación anterior, - con los "moriscos" de raíz autóctona. Señala este autor que la similitud de elementos orientales por parte del arte gótico no puede considerarse como un fenómeno exclusivo del arte español, sino que por las mismas fechas se dejó sentir en el propio Flandes, si bien es lógico que este hecho alcanzara un mayor desarrollo en nuestro país, donde se contaba con la influencia directa del "mudejar" local toledano (12).

Azcárate centra fundamentalmente su análisis, como se ha visto, en la personalidad de Juan Guas, arquitecto que estuvo especialmente vinculado a la Corona, a quien considera el creador y mayor exponente del "estilo hispano-flamenco" (13). Sin embargo, ^{explica que} la construcción de los edificios del "estilo" y la difusión del lenguaje formal enlaza con el "plateresco" y presenta rasgos renacentistas, aludiendo a la intervención de maestros de distinto origen y formación en los edificios cuya construcción se inició a finales del reinado y cuyas obras se prolongaron, por consiguiente, hasta el primer tercio del siglo XVI.

La interpretación de Azcárate está fundamentada en criterios estéticos y formales y queda limitada a las obras de la llamada "escuela toledana" (14), con cuyo "estilo" se han relacionado algunas de las obras más importantes del arte del reinado (proyectos de Juan Guas y Enrique Egas para San Juan de los Reyes, los Hospitales Reales, la Capilla Real, ...). Ahora bien, el elenco de obras de arte que, de un modo u otro, podemos relacionar con los Reyes Católicos es más amplio y comprende otras especialidades artísticas además de la archi-

tectura, cuyo análisis y valoración debe hacerse con criterios diferentes a los del lenguaje arquitectónico. Sin embargo, hay que reconocer que Azcárate consigue identificar un "estilo" dotado de una innegable homogeneidad, "estilo" que se consagró en San Juan de los Reyes de Toledo, -- donde Juan Guas llevo a cabo una espléndida síntesis de elementos constructivos y ornamentales, incorporando a la estética flamígera los motivos aportados por la tradición morisca y la decoración heráldica de sentido emblemático propia del arte del reinado de los Reyes Católicos; puede afirmarse, además, que muchos de los edificios que se han relacionado con la Corona participaron en alguna medida de las características del "estilo". Por todo ello, he de reconocer en la interpretación de Azcárate una coherencia que no tuvieron los análisis, un tanto apresurados, de -- otros autores, si bien, lo que al autor le preocupa es hacer un estudio de lo que él denomina "escuela toledana" y de la figura de Juan Guas en particular, más que llegar a una interpretación global del arte del reinado como tal.

Podemos concluir este estudio sobre las distintas denominaciones que se han aplicado al "estilo" del arte de los Reyes Católicos afirmando que, como veremos a continuación, la elaboración de los programas y el proceso de selección lingüística aparece como el resultado de una actuación un tanto improvisada y ecléctica y desde un punto de vista estrictamente formal el empleo del término "estilo" en relación con el arte de los Reyes Católicos resulta poco afortunado por consiguiente, puesto que este término implica en sí mismo un concepto de síntesis y simplificación que -- excluye los matices que explicarían un fenómeno tan complejo como éste que abarca, desde la arquitectura conventual a la aparición de la planta crufi-- forme en los hospitales, desde las tablas de devoción a la consolidación -- del retrato como género independiente, desde el barroquismo de Gil de Si-- loe a la sobriedad de Fancelli ... Ahora bien, lo que dió unidad y coheren

cia a este arte fue la utilización de la obra de arte por parte de los Reyes en función de una determinada estrategia política, incorporándola de este modo al aparato del poder, lo que constituyó su aspecto más innovador. Por otra parte, el arte de los Reyes Católicos -especialmente por cuanto se refiere a la arquitectura- a través del proceso constructivo de las diferentes obras de la Corona consiguió crear un lenguaje propio basado en elementos técnicos y estructurales de la tradición gótica, la ornamentación flamígera, la decoración emblemática y la influencia morisca. (15). Y para concluir puede afirmarse que bajo los Reyes Católicos el arte aparece sometido a un proceso de simplificación y unidad. Los elementos del sistema arquitectónico gótico se codifican y reducen, dando origen a la aparición de unos modelos estandarizados de fácil aplicación (16). La difusión de los modelos así surgidos -Hospitales Reales, "Iglesia de los Reyes Católicos"- a los que haré referencia más adelante, a lo largo y ancho del reino de Castilla contribuyó también a dar un aire de unidad y uniformidad al arte del reinado, lo cual ha podido interpretarse también en relación con el contenido político, unitario y centralista, del mismo.

Frente a las denominaciones clásicas que se han empleado en relación con el arte de este reinado, yo propongo usar simplemente la expresión "arte de los Reyes Católicos", prescindiendo del término "estilo" y eliminando, por consiguiente, los problemas que su empleo genera. La expresión "arte de los Reyes Católicos" englobaría los distintos problemas que el estudio del arte de los Reyes Católicos suscita: los aspectos estéticos y formales y la configuración de un lenguaje propio en arquitectura, el desarrollo de los temas religiosos, el sistema flamenco de representación y la aparición del retrato como género independiente, el problema de la consolidación de un arte regio, el contenido emblemático de las mismas y su valor representativo, ... Por otra parte, aplico la denominación "arte de los Reyes Católicos" a todas aquellas manifestacio_

nes artísticas, surgidas fundamentalmente en el reino de Castilla, que - se hallan estrechamente relacionadas con la Corona, bien porque fuesen directamente encargadas por ella, dedicadas a los Reyes, o financiadas en alguna medida por ellos; quedarían excluidas todas aquellas que, realizadas en el mismo período, no guardan relación alguna con la Corona, obras encargadas por la nobleza o el clero para sus palacios o Catedrales, etc. El hecho de circunscribir mi trabajo a lo que entonces se denominaba reino de Castilla viene determinado por estimar que en Castilla la actuación de la Corona -donde no estaba mediatizada por la fuerza de las instituciones como en Aragón- fue mucho más profunda decisiva y coherente; al personal de la Casa Real de Isabel la Católica estuvieron - suscritos, según veremos más adelante, algunos de los maestros más - importantes relacionados con el arte del reinado, quienes cesaron su actividad en la Corte a la muerte de la Reina; fue, además, Isabel con sus colecciones de pinturas y tapices y su valoración de la obra de arte la - que dió unidad y sentido al "arte de los Reyes Católicos".

II, 2 - Los programas artísticos: el ritmo y la ejecución de las obras.

En relación con el "arte de los Reyes Católicos" no puede hablarse con propiedad de la existencia de auténticos programas artísticos, al menos en el sentido con el que se aplica el término a las realizaciones de la Corona al calor de las grandes Monarquías de los siglos XVI y XVII. El programa de construcciones de este reinado adoleció de una cierta improvisación y, por lo general, se fue adecuando al desarrollo de los acontecimientos políticos que fueron determinando el interés de la Corona por una u otra región, si bien, el ritmo de las obras no decreció a lo largo del reinado, sino que por el contrario muchas de ellas no se habían concluido a la muerte de la Reina Católica y habrían de prolongarse bien entrado el siglo XVI, como en el caso de los ambiciosos programas de Granada -la Capilla Real, la Catedral, el Hospital-, en cuya ejecución se hace patente la presencia de una nueva estética radicalmente diferente al lenguaje que consagró el arte del reinado.

La falta de un programa homogéneo de construcciones se pone

de manifiesto en el hecho de que la ejecución de las distintas obras obedece a factores distintos, aunque todas ellas comportan el carácter representativo y emblemático que, junto a la aparición de una tipología propia: el palacio, el templo y el hospital, dió unidad al "estilo".

Factor determinante en la política de construcciones de los Reyes fue el deseo de proseguir las obras que sus antecesores habían promovido en las distintas fundaciones de la Corona. Este hecho explica la conclusión de la edificación de la Cartuja de Miraflores, próxima a Burgos. Las obras de la Cartuja se iniciaron en tiempos de Juan II, recogiendo una antigua fundación de Enrique III, y el interior de su iglesia fue escogida por el monarca como lugar de enterramiento; ahora bien, las obras quedaron interrumpidas a la muerte de Juan II en 1.454, siendo proseguidas posteriormente por Isabel la Católica en cumplimiento de la voluntad testamentaria de su padre. A la decidida intervención de la Reina se deben el grueso de las obras, que^{se} debieron reanudar en los primeros tiempos del reinado y se prolongaron hasta fin de siglo; obra de este período es fundamentalmente la iglesia, sin duda, la parte más hermosa del conjunto, que Isabel la Católica enriqueció con los espléndidos sepulcros de alabastro y el retablo en madera policromada que Gil de Siloé asentó en la última década del siglo XV (17). Por todo lo cual estimo que la Cartuja de Miraflores ha de considerarse como obra capital del reinado de los Reyes Católicos. La planta de la iglesia, que se ha atribuido al primitivo proyecto de Juan de Colonia, anticipa el modelo de iglesia conventual de nave única que se consagró en las fundaciones posteriores de la Corona y en su ornamentación se recogen las referencias emblemáticas al reinado de los Reyes Católicos que impregnaron de un sentido representativo las construcciones del momento (18).

Lam. III
18/20

El deseo de proseguir las obras iniciadas por sus antecesores se puso también de manifiesto con la intervención de los Reyes en otros -

conjuntos, como en la Cartuja de Santa María del Paular, vieja fundación de los Trastámara, donde aún puede admirarse hoy en día la hermosa portada de la iglesia, obra del reinado de los Reyes Católicos, cuya organización y estructura, en la que aparece la representación de los Reyes orando ante una imagen de la Piedad, Llorente ha relacionado con un modelo muy difundido en la región (19). Durante este reinado se procedió también a trasladar el convento de San Jerónimo el Real -fundación de Enrique IV con el nombre de San Jerónimo del Paso-, desde su primitiva ubicación en el Pardo hasta la actual, hecho que debió generar obras de remodelación de la fábrica del edificio; si bien, reformas posteriores y desafortunadas restauraciones, como la del siglo XIX, han enmascarado las referencias formales a este período (20).

Sin embargo, mayor importancia que las obras que los Reyes promovieron en antiguas fundaciones de la Corona de Castilla tuvo, sin lugar a dudas, la fundación por iniciativa propia de San Juan de los Reyes en Toledo. Si bien, este convento continúa en cierta medida la tradición anterior, muy desarrollada a lo largo de la Baja Edad Media, de vincular las fundaciones reales a las instituciones de las Ordenes Religiosas -franciscanos en este caso-, San Juan de los Reyes es mucho más que una fundación piadosa. Concebido como "templo votivo" de la Monarquía (21) el edificio surge como un emblema de la nueva Monarquía consolidada tras la Guerra de Sucesión y encarnada por los Reyes. Representa, por una parte, la obra más antigua promovida a expensas de la Corona y, por otra parte, la más representativa de todas ellas. Azcárate fecha el inicio de la construcción en 1.477 (22) y éstas prosiguieron a lo largo de la mayor parte del reinado, puesto que no habían concluido a la muerte de Juan Guas en 1.495, debiendo hacerse cargo de las mismas -discípulos y colaboradores de Guas, entre los que debió destacar la personalidad de los Egas, quienes, sin embargo, no alteraron en lo funda--

mental el proyecto y la obra de Guas.

Parece ser que Isabel la Católica hubiera deseado una fábrica más ambiciosa (23), pero hubo que conformarse con un sencillo convento franciscano, en el que, sin embargo, Juan Guas creó el paradigma del "estilo" que Azcárate denomina "hispanoflamenco". La planta de la iglesia de nave única con cubierta de crucería, capillas entre los contrafuertes, crucero poco sobresaliente en planta y cabecera más desarrollada, que, según explica Chueca (24), se concibió como capilla funeraria, remite, según comentaré más adelante, a la tradición de los modelos funcionales de iglesia conventual, pero, a su vez, contribuye a crear una concepción unitaria del espacio, donde la luz coloreada que se filtraba por las vidrieras -hoy desaparecidas- incidía, destacando volúmenes y enmascarando formas, sobre la desbordante ornamentación. Es este, sin lugar a dudas, el aspecto más sobresaliente del "estilo", donde se mezclan los elementos de carácter emblemático -escudos, divisas, iniciales, reyes de armas, ...-, con aquellos de la tradición morisca, con los que se ha relacionado la monumental inscripción que recorre los muros del edificio, y la vitalidad y barroquismo de los motivos de influencia gótica naturalista de origen germánico, de los que Guas hizo un auténtico alarde en la decoración del claustro.

Lam. II
5

La elección de la ciudad de Toledo para levantar este monumento vino determinada por el deseo de los Reyes de vincular su reinado a la tradición de la Monarquía castellana que reconocía en esta ciudad una referencia expresa al antiguo reino visigodo, aspecto que confirió una cierta veta nacionalista al reinado de los Reyes Católicos. Se pensó en un principio San Juan de los Reyes como Colegiata y Panteón Real, estableciendo así una confrontación abierta con la Iglesia española, significada en su Sede Primada de la Catedral de Toledo, en cuyas -

capillas de Reyes Viejos y Reyes Nuevos reposan otros miembros de la dinastía. Fue la negativa del Cabildo para el establecimiento de la Colegiata y el creciente interés de la Corona por Andalucía, tras la guerra de Granada, lo que determinó la designación de un nuevo Panteón Real.

En efecto, Granada después de su conquista se convirtió en una ciudad emblemática para los Reyes, lo que justificó el ambicioso programa de construcciones que allí se inició. Este estuvo determinado por la necesidad de adaptar el trazado y la organización de la vieja ciudad musulmana a las exigencias de la cultura cristiana; a ello obedeció la fundación del Hospital Real y los proyectos para las nuevas plazas y mercados. Pero también se deseaba poner de manifiesto el triunfo de la Fe Católica, la derrota de los nazarís y el fin de la Reconquista, aspecto que se simbolizó en la transformación de las antiguas mezquitas en iglesias cristianas -caso de la Mezquita Mayor transformada en Catedral, de San Juan de los Reyes, la Mezquita de los Mártires Cristianos de la Alhambra ...-, en el sentido emblemático que asumieron las restantes construcciones de la Alhambra -San Francisco, el hospital- y en el valor representativo que adquirió el solar de la Mezquita Mayor y en su entorno; a propósito de los cual se suscitó la polémica sobre el emplazamiento del Hospital Real, que finalmente se decidió contruir extramuros (25).

La fecha avanzada de la fundación de estos edificios explica que su construcción se dilatase y no concluyera, en muchos casos, hasta bien entrado el siglo XVI, corriendo en buena parte las obras a cargo de Carlos I, el nieto y sucesor de los Reyes -caso de la Catedral, San Jerónimo y, en parte, el Hospital-, encomendándose las mismas a artistas de muy diferente formación a la del viejo Egas, autor de la mayor par-

te de los proyectos originales, a quienes, como Diego de Siloe, se debe al brote del Renacimiento de la región.

La Capilla Real, fundada poco antes de la muerte de la Reina - por Real Cédula dada en Medina del Campo en 1.504, es uno de los edificios que conserva una vinculación más estrecha con la estética del reinado. Su construcción se inició hacia el 1.506 (26) y debió concluirse en 1.517, según reza la inscripción que recorre los muros del edificio (27). En las obras se advierte la paternidad de Enrique Egas o de su círculo, maestro formado como Guas en el taller de la Catedral de Toledo, pero de estilo más seco y esquemático. El resultado final fue mucho más pobre que el de San Juan de los Reyes, pues, si bien, no faltan las referencias emblemáticas a la Corona, el edificio fue siempre considerado como bajo y angosto, sin embargo, la obra se enriqueció posteriormente con los hermosos sepulcros en mármol de Fancelli -el de los Reyes Católicos- y Bartolomé Ordóñez -el de Juana y Felipe-, el bello retablo atribuido a Felipe Vigarny y el pequeño museo de la sacristía, donde se guarda una colección de tablas pertenecientes a la Reina, junto a algunos objetos personales de los Reyes. A pesar de que la unidad estilística es casi total en la Capilla, pueden encontrarse algunos elementos innovadores que contrastan con el tono general de la fábrica del edificio, como el retablo y los sepulcros reseñados más arriba, algunos detalles ornamentales de escaso interés y, sobre todo, la fachada que hoy aparece en el exterior del edificio, cuyo corte "clasicista" contrasta con la crestería y la tracería gótica de las ventanas. La primitiva portada, que responde a un modelo simplificado de fachada-retablo y guarda mayor relación con el arte de Egas, quedó incorporada a la Catedral tras la construcción de la misma.

Otro factor fundamental para explicar la naturaleza de los programas artísticos de los Reyes es el hecho de que el carácter itinerante de la Corte a que he hecho referencia privó a éstos de una capital estable para su reino. Falta, por consiguiente, un núcleo cortesano de importancia en torno al que establecer ambiciosos programas urbanísticos. La escasa relevancia de la arquitectura palaciega en este reinado quedó compensada con el vigoroso desarrollo del arte mueble que acompañó a los Reyes en sus continuos desplazamientos, creando en todo lugar y ocasión la escenografía necesaria para las "representaciones cortesanas". Esto determinó el interés por el arte del tapiz, tapices de los que la Reina Católica debió poseer una muy estimable colección -- (28) de origen generalmente flamenco o francés; al papel que como elemento escenográfico de singular eficacia desempeñaron los tapices aluden los diferentes temas que en ellos se representaron y que Sánchez Cantón, intentando hacer el inventario de un arte prácticamente desaparecido, ha clasificado y comentado (29). Según explicaré en su momento, los tapices se adecuaron a este cometido mejor que las pinturas, que en este período carecían de importancia como elemento decorativo y asumían casi exclusivamente funciones piadosas; esto justificaría el hallazgo a la muerte de la Reina, en un armario de Toro, de las tablas que componían el famoso retablo de Isabel la Católica (30). Ahora bien, hay que señalar en relación con el tema de la pintura que coincidiendo con este reinado aparece en el arte español el retrato como género independiente. El retrato ha de considerarse como una evolución del tema del donante a través de la iconografía religiosa hasta llegar a individualizarse del contexto en el que surge y asumir valores de carácter representativo en relación con el triunfo del individualismo. Brans comenta, estudiando el problema del retrato en el arte de los Reyes Católicos, que su aparición y desarrollo guarda relación con las modas de la época de

intercambiar retratos entre los miembros de las distintas cortes europeas, lo que explicaría la presencia en los inventarios de la Reina de numerosos retratos de personajes extranjeros, del mismo modo que retratos de la familia real española se encuentran en colecciones de otros países (31).

En sus constantes desplazamientos los Reyes Católicos habitaron en los antiguos alcázares musulmanes remodelados por los reyes cristianos: Segovia, donde transcurrió parte de la infancia y juventud de la Reina en la Corte de Enrique IV; Sevilla, donde nació el Príncipe don Juan en 1.478; Córdoba, en su Alcázar de los Reyes Nuevos, ... Pero probablemente tenga mayor interés su costumbre de residir en las dependencias de conventos y monasterios, continuando una larga tradición que desde la Alta Edad Media vinculaba a la Monarquía a las instituciones religiosas (32). A ello se debe el que destinasen las crujías norte y este del Patio de los Reyes del Convento de Santo Tomás de Ávila como palacio de verano. Estas dependencias hoy se han convertido en las salas del Museo de Arte Oriental que custodian los frailes, pero, aún puede admirarse la espléndida decoración con motivos heráldicos que adorna el patio. Acostumbraban también los Reyes a pasar los lutos en el Convento de San Jerónimo el Real de Madrid, cuya hospedería no se conserva y apunta Chueca (33) que tal vez poseyeran una residencia en San Juan de los Reyes, cuyos restos hoy hubieran desaparecido. El aparente desinterés de los Reyes por el problema de la arquitectura palaciega queda desestimado con un ejemplo sobresaliente, la Hospedería Real de Guadalupe.

Pasaban los Reyes y sus hijos largas temporadas en el Monasterio de Guadalupe como consecuencia de sus frecuentes despla-

mientos a Portugal y Andalucía; esto decidió a los frailes a levantar una hospedería para alojar dignamente a los Reyes, encomendando las obras a maestros locales. Ahora bien, cuando esta noticia llegó a los Reyes éstos encargaron el proyecto a su arquitecto Juan Guas y acabaron costeando las obras, cuyo inicio puede fecharse alrededor de 1.486/1.487. Debió tratarse de un auténtico palacio con su distribución en pisos, con salas y dependencias, del que sólo quedan escasos restos que han permitido a Pescador reconstruir con cierta fiabilidad lo que fue el conjunto (34). Su interior debió caracterizarse por una rica ornamentación al gusto mudéjar con sus artesonados de maderas nobles doradas y policromadas, similar a la que el mismo artista proyectó para los Mendoza en su Palacio del Infantado de Guadalajara (35), la gran obra de la arquitectura palaciega del reinado, cuyas características debían ser muy parecidas a las de Guadalupe. Se distinguió también la Hospedería por la distribución de las habitaciones del Rey y la Reina a ambos lado de una gran sala central, modelo que se reprodujo de forma simplificada en la organización de las habitaciones de Santo Tomás de Avila y que parece estar en relación con una tipografía de influencia morisca muy difundida en la arquitectura civil de la época - Taller del Moro, antiguo palacio de los Ayala-. Frente a la arquitectura religiosa, donde dominan las formas de origen gótico, si bien, empleando un lenguaje que constituía una reducción y una simplificación de elementos del gótico tradicional, la arquitectura civil insistió en los modelos del llamado "estilo mudéjar", que concebía el palacio con sus techos de madera, sus muros enlucidos y su distribución en grandes salas susceptibles de ser subdivididas y ornamentadas; a tal efecto cobro vitalidad el arte del tapiz, como he comentado. Hay que señalar que el palacio de los Reyes Católicos no constituyó una novedad radical frente a la tradición anterior, por el contrario, se nutrió de ella; sin embargo, la Hospede

ría Real de Guadalupe debió constituir un ejemplo tan notable por lo ambicioso del proyecto y la riqueza de la fábrica, que, de haberse conservado, constituiría una pieza capital del arte del reinado.

La asunción por parte del Estado de nuevas funciones como la beneficencia determinó la aparición de una nueva tipología, el hospital, que constituye uno de los aspectos más innovadores de la arquitectura del reinado. Los grandes Hospitales Reales tendrían por misión - - concentrar en un sólo edificio los diversos hospitales de la ciudad, y - reunir allí a los marginados que pululaban por sus calles, puesto que, - junto a los enfermos propiamente dichos, acogían entre sus muros a los pobres, locos, mendigos, huérfanos, ... De esta forma, según explica Félez (36), estas instituciones pueden interpretarse como una referencia a las características de concentración y burocratización de la nueva Administración. Dos son los Hospitales de este tipo que se deben a la iniciativa de los Reyes, los Hospitales de Santiago de Compostela y Granada, si bien, hay otros ejemplos como el Hospital de la Santa Cruz de Toledo, fundación del Cardenal Mendoza, que responde al mismo modelo. El Hospital de Santiago surge como una necesidad debido a los problemas que las ingentes peregrinaciones generaban en la ciudad. Se proyectó - por iniciativa del Cabildo junto a la Catedral, siguiendo una tradición medieval, pero cuando los Reyes encontraron dificultades en Santiago para su financiación decidieron hacerlo a sus expensas, empleando para ello - un tercio de los votos del reino de Granada (37). Las obras se iniciaron a principios del siglo^{XVI}, bajo proyecto de Enrique Egas, y se prolongaron - hasta bien entrado el siglo (38) dando cabida a la presencia de elementos de una nueva estética, como en el caso de la fachada que, aunque reproduzca el modelo tradicional de fachada-retablo, fue ejecutada por maestros franceses de formación renacentista. La planta anticipa el modelo

Lam. VII
2/7

Lam. VII
8

de Granada con patios en torno a los brazos de una cruz, si bien, en Santiago ésta está todavía incompleta (39).

El Hospital de Granada surge, como he comentado, en el contexto de las reformas que tuvieron lugar en la ciudad recién conquistada. Su fundación se remonta a 1.504, pero las obras no se iniciaron hasta mucho después debido a la polémica que surgió sobre el lugar de su ubicación (40), ocupando casi todo el primer tercio del siglo, razón por la cual su "estilo" puede considerarse en parte renacentista, aunque se conserva con fidelidad el proyecto y la traza de Egas. En Granada aparece ya plenamente desarrollada la planta de cruz griega con sus cuatro patios. Se trata de una traza absolutamente revolucionaria que presenta como novedad la racionalización del espacio, según se verá más adelante.

Desde los primeros tiempos del reinado de los Reyes Católicos las fundaciones de la Corona se sucedieron frenéticamente - pese a que el número de las mismas no sea excesivo, como se verá en su momento - de tal manera que las obras no cesaron en los distintos centros hasta bien entrado el siglo XVI. El largo número de años empleado en algunas construcciones - San Juan de los Reyes tardó más de veinte años en estar completamente acabado - explica que el ritmo de las obras no desapareciera a lo largo del reinado, sino que, por el contrario, fue aumentando a medida que a las construcciones ya iniciadas se iban sumando las nuevas construcciones, hasta el punto de que a la muerte de la Reina Isabel, como sabemos, muchas de ellas no estaban acabadas, y otras ni estaban siquiera iniciadas, como es el caso de muchas de las granadinas. Mientras que se estaban construyendo San Juan de los Reyes - tal vez, la más antigua fundación de la Corona, iniciada hacia 1.477 - y la Cartuja de Miraflores, cuyas obras debieron

reanudarse en los primeros años del reinado, se iniciaron las de Guadalupe -hacia 1.486/87-. Por las mismas fechas se estaba construyendo el Colegio de San Gregorio de Valladolid -fundación de Fray Alonso de Burgos, pero estrechamente vinculada a la Corona que ostentó su patronato-, que fue habitado por los primeros colegiales en 1.498, Santo Tomás de Avila, cuyas obras debieron terminarse hacia 1.495, mientras - que el traslado de San Jerónimo el Real a su actual emplazamiento es algo posterior, fechándose alrededor de 1.501, ... Ahora bien, el ritmo de las obras se acrecentó tras la conquista de Granada, creándose un verdadero taller en torno a la Capilla Real, del que surgieron los proyectos para la Catedral, Santa Isabel la Real, el Hospital Real, etc., cuyas obras no concluyeron hasta muy avanzado el siglo.

Es difícil establecer una cronología precisa de las distintas construcciones, puesto que en la mayor parte de los casos carecemos de documentación en la que se constate de forma expresa la fecha de comienzo de las obras, e incluso el final, ya que muchas de ellas fueron objeto de ampliaciones y remodelaciones que acabaron confiriéndoles su actual fisonomía, pero que sobrepasaron con mucho al reinado, uno de cuyos ejemplos más representativos a este respecto es el de los Hospitales Reales, como se verá en su momento. Sabemos, además, que los maestros -singularmente Guas y Egas- simultanearon distintos proyectos, por lo que puede suponerse que muchos de los edificios se fuesen levantando casi simultáneamente. Aceptada la tesis de que fuera San Juan de los Reyes la primera fundación, cabe suponer que el grueso de las obras promovidas en Castilla se ejecutase entre 1.480 y el final del siglo, coincidiendo con la actividad de Guas en la Corte. Surgieron en estos años: San Juan de los Reyes de Toledo, la Cartuja de Moraflores, el Colegio de San Gregorio de Valladolid, la Hospedería de Guadalupe, las reformas en el Pualar, la fachada de Santa Cruz de Segovia, Santo

Tomás de Avila, ... El inicio de las obras en el Hospital de Santiago ha quedado convencionalmente fijado en 1.501, simultaneando Egas su seguimiento con el taller de Granada, cuya actividad se inició probablemente con San Francisco de la Alhambra poco después de la conquista (41), donde reposaron los restos de la Reina hasta la construcción de la Capilla Real, y se continuó con los restantes edificios ya citados.

La falta de documentación precisa dificulta también conocer cuáles fueron los maestros que trabajaron en cada lugar, cuál fue su labor en las obras y el sistema de trabajo. Sabemos que Juan Guas fue nombrado arquitecto de la Corona (42) y que como tal intervino en las obras más importantes encargadas por los Reyes: San Juan de los Reyes, la Hospedería Real de Guadalupe, el Paular, ...; pero se sospecha su intervención en otras: la Capilla del Colegio de San Gregorio (43), Santa Cruz de Segovia, etc. ..., y se tiene la certeza de su participación en otras que no guardan relación directa con la Corona, como en el caso de su intervención en las Catedrales de Toledo, Avila y Segovia, el Palacio del Infantado de Guadalajara, el Castillo de Manzanares el Real, etc.; todo lo cual da idea de la frenética actividad del arquitecto que debió participar en las obras más importantes que se llevaron a cabo en Castilla durante ese período. A su muerte le sucedió al frente de las obras de la Corona Enrique Egas, formado como él en el taller de la Catedral de Toledo. Con la personalidad de Egas se han relacionado los proyectos para los Hospitales Reales y todos los que se iniciaron en el centro de Granada. Este maestro se caracteriza por un "estilo" mucho más seco y esquemático que el de Guas y esto se transmitió a las obras que perdieron en cierta medida la frescura y vitalidad de los primeros ejemplos; con su actividad en Granada Egas prolongó el arte de los Reyes Católicos en las primeras décadas del siglo XVI. Este maes

tro que no ostentó nunca el cargo de arquitecto real, simultaneó las - - obras para la Corona con otros encargos, maestro mayor de la Catedral de Toledo, maestro de las obras de la Catedral de Plasencia, etc.

Estos artistas debieron ejercer una función de meros tracistas de las obras, cuya ejecución debió encomendarse a maestros locales de desigual formación, lo que explica su presencia en lugares tan - alejados como Galicia y Granada en fechas similares. Junto a estos - maestros de la llamada "escuela toledana" hay que señalar la intervención en el arte asociado a los Reyes Católicos de maestros burgaleses - -Simón de Colonia, fundamentalmente-, a quienes, como maestros locales, se encomendó la terminación de las obras de la Cartuja de Miraflores, y con cuya personalidad se han relacionado las fundaciones de Alonso de Burgos en Valladolid -San Gregorio y San Pablo- (44). Simón - de Colonia, artista formado con su padre Juan en el gótico germánico, - insistió en el vitalismo, barroquismo y naturalismo de los aspectos ornamentales y demostró un dominio de los recursos del flamígero que le condujo a ejemplos llenos de belleza y artificiosidad como la cabecera de la iglesia de Miraflores y la capilla del Condestable en la Catedral de - Burgos.

En el desarrollo del arte del reinado fue fundamental el papel desempeñado por Isabel la Católica, razón que justifica en cierta medida la denominación "estilo Isabel" a que he hecho referencia más arriba. - Las conversaciones entre Isabel y el que sería más tarde arquitecto - - real, Juan Guas, datan desde el tiempo en que ésta era aún princesa, - ya que, según los documentos de la Catedral de Avila, en 1.472 la Princesa y el arquitecto se entrevistaron por primera vez, si bien, se desconoce la naturaleza de dicha conversación (45). Muchos de los artistas más representativos estuvieron vinculados a la Corona de Castilla de -

forma personal, puesto que sus nombres aparecen, como veremos a continuación, entre el personal de la Casa Real. El hecho de que estos cesaran en sus cargos en 1.504, a la muerte de Isabel la Católica, demuestra que se trataba de una vinculación personal a la Reina, del mismo modo que las supuestas "colecciones" se consideraron como parte de su patrimonio personal, lo que justificó la dispersión de las piezas a su muerte, no llegando a adquirir nunca el rango de colecciones de la Corona. Ahora bien, a la muerte de la Reina, como sabemos no estaban incluidos todos los programas artísticos iniciados con anterioridad. No es cierto que Fernando el Católico se desentendiera totalmente de ellos, como se demuestra con su interés por la marcha de las obras de la Capilla Real, aunque encargase a otras personas -el Conde de Tendilla, en este caso- la vigilancia de la ejecución de las mismas (46).

En cualquier caso, para concluir podemos afirmar que los programas artísticos de los Reyes Católicos adolecieron de una cierta improvisación, se careció de una concepción global de la política artística estatal y participaron en cierta medida de la concepción patrimonialista del reino y del Estado que, como herencia medieval, persistía en el reinado de los Reyes Católicos. Pero, sin embargo, los Reyes anticiparon muchas de las características que se desarrollaron en los programas artísticos de las grandes Monarquías de los siglos XVI y XVII con sus referencias emblemáticas a la Corona y a la personalidad de los Reyes y su utilización del hecho artístico en función de una determinada estrategia política.

=, =, =, =, =, =.

A la muerte de Isabel la Católica en 1.504 en Castilla se produjo un vacío de poder que se llenó en parte con la regencia del Arzobispo de Toledo Francisco Jiménez de Cisneros. Cisneros, que pertenecía al sector más dinámico e innovador del clero en España, había sido confesor de la Reina y apoyado por ésta se convirtió en figura capital — de la renovación de la espiritualidad española de su tiempo. Su nombramiento como Arzobispo de Toledo estuvo encaminado a neutralizar el poder del clero aristocrático desde el cargo más relevante de la Iglesia española (47). El Cardenal Cisneros, como había hecho antes Pedro González de Mendoza e hicieron después sus sucesores, emprendió la realización de importantes construcciones por cuenta del Arzobispado de Toledo: obras en la Catedral de Toledo destinadas a remodelar el presbiterio y el claustro, a edificar la Capilla Mozárabe y una nueva Sala Capitular, ... (48) y, sobre todo, a la iniciativa del Cardenal se debe la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares, con la ingente labor constructiva que ello determinó encaminada a realizar las obras de infraestructura y levantar todos los edificios que la fundación requería —Colegio de San Ildefonso e Iglesia Magistral de los Santos Justo y Pastor, entre otros—, destinados a transformar la fisonomía de la ciudad de Alcalá de Henares (49). Ahora bien, cabría preguntarse si los programas artísticos patrocinados por Cisneros, dado el cargo de Regente que éste desempeñó, deben estudiarse dentro del contexto del arte regio cuyo contenido y desarrollo vengo analizando y, por otra parte, cuál fue la intervención del Cardenal en la prosecución de los programas que quedaron sin concluir a la muerte de la Reina.

Convencionalmente acostumbra a estudiarse las obras de arte que promovió el Cardenal de forma independiente al resto de las manifestaciones artísticas de su tiempo situándolas en un estado intermedio entre el arte de los Reyes Católicos y las obras que se corresponden con el reinado de Carlos V. En efecto, desde que Elías Tormo acuñó el término "estilo Cisneros" éste se ha venido aplicando a las obras que se realizaron bajo el patrocinio de Cisneros, tanto en Toledo, como en Alcalá, atribuyendo a estas obras una personalidad propia capaz de diferenciarlas del contexto en el que surgieron. Las características formales del "estilo" vendrían determinadas por la combinación en un mismo edificio de elementos de la tradición gótica con otros más abundantes de influencia mudéjar a los que se iban incorporando las aportaciones de la nueva estética renacentista. Esta síntesis de elementos de estéticas diferentes, que en alguna medida se dio también en la ornamentación de edificios tardíos del arte de los Reyes Católicos -- Capilla Real, Hospitales, ... --, se ha atribuido a la intervención de -- Pedro Gumiel en las obras del Cardenal. Gumiel ha sido considerado como el arquitecto de Cisneros, puesto que su nombre aparece relacionado con la mayor parte de las obras emprendidas por encargo del Cardenal, y su trabajo debió ser parecido al de un Guas o un Egas para los Reyes Católicos, ya que éste debió quedar limitado a la traza y supervisión de las construcciones, cuya ejecución se encomendó a maestros locales de desigual formación y origen. Pero, sin embargo, dentro del espíritu de revisión de los viejos conceptos que caracteriza a la moderna historeografía, Miguel Angel Castillo señala que el llamado "estilo Cisneros" no es el propio de Pedro Gumiel, sino que más bien se corresponde con el producto de la especialización del trabajo y la necesidad de ahorrar gastos que determinó el que artistas distintos interviniesen en aspectos diferentes de una misma obra, problema que -- incidió fundamentalmente en los elementos decorativos -- Parainfo de --

la Universidad de Alcalá de Henares- (50).

Estéticamente las obras promovidas por Cisneros no se diferenciaron sustancialmente de las de los Reyes Católicos, salvo tal vez en la ausencia de elementos emblemáticos que caracterizaron a estas últimas, y, como en ellas, cuanto más avanzada era su ejecución en mayor medida se vieron afectadas por la influencia de la nueva estética renacentista que llegaba de Italia. Sin embargo, a mi juicio, estas obras deben estudiarse exclusivamente desde la perspectiva del mecenazgo -- llevado a cabo por el Arzobispado de Toledo, sin que puedan, en consecuencia, incluirse dentro de los programas artísticos de la Corona. -- Por otra parte, es difícil de valorar la función que el Cardenal Cisneros desempeñó en relación con la ejecución de las obras de las distintas fundaciones de la Corona durante su regencia, pues carecemos de datos al respecto. Solamente Rosenthal ha aportado alguna luz sobre este problema (51) al atribuir a Cisneros la responsabilidad en el pobre resultado de las obras de la Capilla Real, cuyo proyecto ya había calificado Egas como bajo y angosto cuando se le encomendaron a él. Según el autor, Cisneros, velando por el cumplimiento estricto de la voluntad de la Reina, debió rechazar la posibilidad de realizar un proyecto más ambicioso, como se verá en su momento.

=, =, =, =, =.

Otro aspecto controvertido a la hora de estudiar los programas artísticos de los Reyes Católicos es la introducción y desarrollo de las formas y modelos renacentistas que se produjo en Castilla de forma paralela a la ejecución de las obras de la Corona. Fue al ampa

ro del mecenazgo de la familia Mendoza que penetraron los primeros vientos renacentistas en nuestro país, ya que la Corona no fue sensible a la nueva estética hasta el reinado de Carlos V, cuando la revitalización del concepto de imperio llevó a una recuperación de los valores de la Antigüedad clásica. Explica Rosenthal al respecto (52) cómo en el sur de Europa la difusión del Renacimiento corrió a cargo de la nobleza, puesto que las cortes europeas obsesionadas por reproducir en su entorno el mito cortesano borgoñón desdijeron en los primeros tiempos el valor de elemento diferenciador en relación con la afirmación de su poder y prestigio personal que les brindaba la nueva estética. La familia Mendoza pertenecía a la nobleza de nuevo cuño que se había abierto camino en la sociedad castellana a través de las luchas intestinas que habían caracterizado los reinados de Juan II y Enrique IV. Del oscuro origen montañés de Íñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana y patriarca de la dinastía, se llegó a que sus descendientes ocupasen los cargos de mayor responsabilidad en la política y la Iglesia española, fundamentalmente en el entorno de la Corte de los Reyes Católicos; amigos y consejeros de los Reyes, pertenecieron, en efecto, al linaje del Marqués de Santillana: Pedro González de Mendoza, Cardenal de España y Arzobispo de Toledo, Diego Hurtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla, los duques del Infantado, Condes de Tendilla, marqueses del Cenete, ... Los Reyes Católicos, que protegieron y acrecentaron los privilegios del sector de la nobleza que les había apoyado en sus pretensiones al trono de Castilla, confirmaron el señorío de los Mendozas sobre las tierras de realengo de Guadalajara. En torno a la comarca se centró el poderío de la familia, que enriqueció sus tierras con hermosas obras de arte (53).

Juan Guas, arquitecto de la Corona, simultaneó, como sabemos, los encargos para los Reyes con los trabajos para los Mendoza en su Castillo de Manzanares el Real y, especialmente, en el Palacio del

Infantado de Guadalajara, cuyas obras fueron concluidas a su muerte - Lam. VI
por Enrique Egas, y donde, como he explicado, se creó el prototipo - 15/18
de arquitectura palaciega del reinado. Pero aún no estaban conclui--
das las obras del Infantado cuando irrumpió en escena la polémica figu-
ra de Lorenzo Vázquez. Sobre la vida y personalidad de este maes-
tro no sabemos a penas nada, pero su nombre se ha relacionado con la
aparición en nuestro país de los primeros ejemplos de edificios plena-
mente renacentistas (54). Se cita por primera vez en el Colegio de -
Santa Cruz de Valladolid, fundación del Cardenal Mendoza, cuyas - -
obras, tras haberse iniciado, como las del Colegio de San Gregorio -
de la misma ciudad, según la tradición de las formas góticas, se - -
transformaron por obra de Lorenzo Vázquez en el primer ejemplo de -
arquitectura renacentista española. Frente al modelo de palacio que
Guas diseñó en Guadalajara y Guadalupe, Vázquez creó más tarde en -
Cogolludo el prototipo de palacio renacentista al gusto italiano, sin nin-
guna concesión a la tradición española. Estas primeras obras rena-
centistas, que se deben al patronato de la familia Mendoza, presenta-
ron un carácter de "arte importado", sin que pueda en ningún ca-
so decirse que los artistas españoles ofreciesen a sus maestros italia-
nos interpretaciones a las soluciones propuestas por ellos. La nueva -
estética renacentista actuó, pues, como un factor de diferenciación y
prestigio social de los Mendoza frente a la aristocracia tradicional --
castellana que seguía empleando las viejas formas del Gótico tardío.

La fascinación que los Mendoza sintieron por la estética re-
nacentista vino determinada por su conocimiento personal del arte ita-
liano. Sabemos que al menos el Cardenal Mendoza y el Conde de Ten-
dilla viajaron a Roma y conocemos la amistad entre éste último y el hu-
manista Pedro Mártir de Anglería (55). En la introducción en España
del arte renacentista se ha atribuido una enorme importancia a la visi-

ta efectuada a nuestro país por el Cardenal Rodrigo de Borja, cuyo sello entusiasmó al Cardenal Mendoza, quién le recibió en su casa de - - Guadalajara (56). El famoso sello aportaba como novedad para la estética española su estructura en forma de arco de triunfo y el entusiasmo del Cardenal por la pieza -de la que mandó hacer una réplica- determinó, sin duda, la elección del modelo de arco de triunfo para su enterramiento en el presbiterio de la Catedral de Toledo (57). La falta de experiencia por parte de los maestros españoles en el empleo de esta estructura causó enormes problemas técnicos a la hora de llevar a la práctica la voluntad del Cardenal. Sin embargo, el sepulcro, de autor sin documentar, pero labrado al gusto renacentista, no tuvo tanta importancia para la posterior evolución del género como otras obras contemporáneas.

Lam. VIII
20

Mayor transcendencia tuvo el encargo que el Conde de Tendilla hizo a un escultor italiano llamado Fancelli para ejecutar la obra del sepulcro del Arzobispo de Sevilla Diego Hurtado de Mendoza. Este artista, formado en el entorno de los talleres genoveses constituidos para la exportación de piezas al resto de Europa, habría pasado a la Historia como un maestro de segunda fila, de no ser considerado como el introductor en nuestro país del sepulcro renacentista (58). Cuando Tendilla, en su calidad de gobernador del reino de Granada y supervisor de las obras de la Corona en esta ciudad, tuvo que buscar un escultor que realizase el sepulcro del Príncipe don Juan propuso para ello a Fancelli, a quién se encargó más tarde el sepulcro de los Reyes Católicos para Granada, quedando así incorporado al arte de los Reyes Católicos el espíritu de las formas renacentistas a través de la intervención de los Mendoza. El propio Conde de Tendilla llamó a Lorenzo Vázquez para que actuara como asesor en las obras de la Ca-

pilla Real, si bien no quedó constancia de la huella de este maestro en la fundación de Isabel la Católica.

Los programas artísticos de los Mendoza: pueden considerarse como un elemento exótico dentro del arte del reinado de los Reyes Católicos. La introducción en este arte de elementos renacentistas como los sepulcros de Fancelli constituyó un fenómeno tardío y debe interpretarse como una referencia a la iniciativa de Tendilla más que como fruto de la voluntad de la Corona, aunque hay que recordar que el arte de los Reyes Católicos no fue nunca dogmático en materia estética, sino -- que, como he explicado, tuvo un componente ecléctico.

-oooOooo-

II. 3 - Los artistas y su vinculación a la Corte.

Los artistas, junto a los intelectuales -poetas, historiadores y humanistas-, contribuyeron de forma decisiva a crear la imagen ideológica del poder en las nuevas sociedades cortesanas que aparecieron con los albores de la Modernidad. Explica Van Martin que los artistas eran personajes habituales en estas cortes, donde encontraban sus mejores mecenas y disfrutaban de honores extraordinarios (59). El arte de corte que así aparece estuvo destinado a asumir el carácter de prestigio y representatividad de la Corona y se configura como una selección lingüística. El fenómeno alcanzó su mayor desarrollo en las grandes Monarquías europeas de los siglos XVI y XVII, si bien, su origen se remanta al momento en que aparecieron los primeros comportamientos cortesanos, justificando la presencia de artistas en las nóminas de las cortes desde fecha temprana (60).

El proceso de secularización a que empezó a verse sometida la cultura europea en las décadas finales de la Edad Media afectó también al desarrollo de las artes plásticas que, en alguna de sus manifestaciones, se apartaron de los fines transcendentales del mundo medieval pa-

ra convertirse en un elemento emblemático y de prestigio al servicio de los intereses de la nueva política. Las relaciones entre artistas y patronos sufrieron una lenta transformación; a través de los complejos mecanismos del mecenazgo y del encargo. La obra de arte dejó de esponder a unos contenidos exclusivamente religiosos para llegar a convertirse en un arma política. De la simple afición por los objetos artísticos se pasó a la búsqueda intencionada de una selección lingüística que caracterizara e identificara cada corte y, por consiguiente, a la rivalidad entre los distintos centros por contratar a los artistas más célebres (61).

Los Reyes Católicos iniciaron tímidamente en España este proceso de asimilación de las obras de arte a la política de la Corona, coincidiendo con el fuerte desarrollo experimentado por la vida política durante el reinado. En la nómina de los cargos palatinos encontramos los nombres de pintores, maestros de obras, carpinteros, canteros, plateros, — etc., cuya misión era ejecutar las obras encargadas por los Reyes. En un momento en que la figura del artista se consideraba a medio camino — entre el artesano y el intelectual, y en Italia se asistía a la polémica entre las artes liberales y las mecánicas, los príncipes y los grandes señores empezaron a prestigiar sus cortes con la presencia del artistas capaces de realizar sus retratos o trazar sus capillas funerarias. El carácter emblemático y representativo de las obras de arte del reinado de los Reyes Católicos demuestra la importancia de la labor de los artistas en la Corte.

Sin embargo, es difícil conocer con exactitud el trabajo de los artistas en la Corte de los Reyes Católicos en función de unos documentos que han llegado hasta nosotros de forma fragmentaria. Faltan datos documentales sobre algunos artistas que se han relacionado tradicionalmente con el reinado de los Reyes Católicos; desconocemos la nó-

mina completa del personal de la Casa Real durante muchos de los años del reinado; ignoramos los cargos precisos que desempeñaron algunos - artistas, el tiempo que sirvieron en la Corte y el lugar de procedencia; en ocasiones no se han identificado obras seguras de los artistas - cuyos nombres constan documentalmente, ... (62).

La escueta redacción de los documentos no nos permite conocer con precisión las funciones que los artistas desempeñaron en la Corte de los Reyes Católicos. En las nóminas que reproduce Antonio de la Torre los nombres de los artistas aparecen recogidos entre los demás - servidores de la Casa Real - continos, pajes, veedores, dueñas y damas - de la Reina, capellanes, mozos y maestros de los mozos de capilla ...-, sin que se les dé un tratamiento particular, si bien es verdad que la fría retórica de los documentos no marca una diferenciación especial entre los distintos servidores, sus nombres se suceden sin que se establezca diferenciación alguna en orden a la función que desempeñaron en el protocolo palaciego, la remuneración que percibían, etc. Según los datos que poseemos, los artistas estuvieron muy lejos de cobrar las remuneraciones - más altas dentro del personal de la Casa Real, aunque hay que recordar - que de muchos de ellos - Juan Guas, Enrique Egas, Francisco Chacón, ...- no tenemos datos precisos a este respecto. Dentro de la clasificación - que Antonio de la Torre hace de los distintos oficios en función del sueldo que se les pagaba (63) la remuneración más alta, cien mil maravedies al año, correspondía a Isabel de Carvajal como dueña de la Reina; debía de - tratarse de una altísima remuneración, puesto que las que le siguen inmediatamente después son los sesenta y cinco mil maravedies de un alcaballero y los sesenta mil de un veedor de despensa; dentro de los artistas la - remuneración más alta era la de Melchor Alemán que cobraba cincuenta - mil maravedies al año, al que seguía Juan de Flandes, quién con dos asientos diferentes - treinta y veinte mil maravedies, respectivamente- suma-

ba la misma cantidad, mientras que figuraban en último lugar el platero y cantero de honor a que haré referencia más adelante. Estas cantidades dan idea de una cierta estimación de los artistas por parte de la Corona, si bien, su inclusión dentro de las nóminas del personal de la Casa Real demuestra que eran considerados como meros servidores.

Se han asociado también al arte de los Reyes Católicos los nombres de otros artistas que no debieron ostentar nunca cargos oficiales en la Corte, muchos de los cuales no cobrarían tampoco remuneración alguna de las arcas reales. Ello se justificaría por el hecho de que los Reyes encargasen, como se verá, con frecuencia distintas obras a maestros locales, pero fundamentalmente a la asimilación a la Corona de fundaciones de particulares, de las cuales los Reyes ostentaron el patronato y fueron favoracidas por ellos con privilegios extraordinarios. Fue este el caso de la intervención de la llamada escuela burgalesa (64), que tomó parte en obras asimiladas a la Corona, como fueron las fundaciones en Valladolid de Fray Alonso de Burgos; en relación a esto hay que recordar, sin embargo, que los Colonia trabajaron también para la Corona en la Cartuja de Miraflores. El estudio de la vinculación de los artistas a la Corona en función de su mera relación contractual ha de dejar, por consiguiente, muchas lagunas e incógnitas por desvelar; pero es quizás el único medio para interpretar la naturaleza de esta vinculación, que adquirió un carácter jerarquerizado y burocrático al integrarse en el complejo protocolo de la Corte.

En función de las noticias documentales que poseemos Juan Guas aparece como el caso más interesante de los artistas que trabajaron en la Corte de los Reyes Católicos. Este arquitecto de origen francés (65) se formó junto a su padre, Pedro Guas, y otros maestros procedentes de centroeuropa en el taller de la Catedral de Toledo (66). Como sa-

bemos, se ha relacionado con la personalidad de Juan Guas la construcción de los edificios representativos que se levantaron en Castilla durante el último tercio del siglo XV; intervino en las fundaciones más importantes de la Corona en ese tiempo, y su manera peculiar de entender la ornamentación -interior de San Juan de los Reyes de Toledo- se ha considerado como el mayor exponente del "estilo" de los Reyes Católicos; - su prestigio como arquitecto de los Reyes lo llevó a intervenir en otras - obras debidas a la iniciativa de particulares -Palacio del Infantado de Guadalajara, claustro de la Catedral de Segovia, Capilla del Colegio de San - Gregorio de Valladolid, etc.- y, a través de todas ellas, creó un peculiar "estilo", donde las formas de la arquitectura franco-borgoñona, introducidas en Castilla por los maestros de la generación inmediatamente anterior, se mezclan con motivos ornamentales y elementos formales de origen morisco, que ha sido considerado como el paradigma del arte español de su tiempo.

Pero lo que resulta verdaderamente sorprendente en un período donde la figura del artista ocupaba un papel muy secundario, como lo - prueba el hecho de que ^{de} muchos de ellos ni siquiera tengamos datos sobre las obras que pudieron realizar, es que en el caso de Juan Guas su personalidad presente unos rasgos que resultan extraordinariamente "modernos", teniendo en cuenta el conjunto de su obra y el entorno artístico y cultural que le rodeó. La existencia de su capilla funeraria en la iglesia toledana de los Santos Justo y Pastor demuestra el valor que el propio artista se atribuyó a sí mismo y a su obra; no era frecuente, ni en España, ni en - ese período, que los artistas perpetuasen su memoria por medio del arte funerario; esto más bien nos hace evocar la mitificación de que fue objeto la figura del artista en la Italia del Renacimiento, pero este era otro mundo. En esta capilla podemos leer una inscripción en la que Juan Guas figura como Maestro Mayor de las obras de los Reyes (67). La mención a este cargo aparece también en su testamento. El dato, por otra parte,

demuestra la existencia de este cargo vinculado a la Casa Real ya desde finales del siglo XV (68).

Según puede desprenderse de las fuentes documentales que maneja Azcárate, estudiando la personalidad del arquitecto, la Reina Isabel, siendo aún princesa, nombró a Juan Guas maestro mayor de sus obras el 29 de enero de 1.472. A partir de esta fecha Guas empezó a viajar fuera de Toledo para ocuparse de las sucesivas obras. Como vimos, este dato está confirmado por su inscripción en su capilla funeraria, así como por las frases transcritas de su testamento. Debió desempeñar el cargo hasta su muerte a principios de la década de los noventa. Al morir Juan Guas los hermanos Egas, descendientes de una familia de maestros flamencos afincados en Castilla, se ocuparon de ejecutar las obras de la Corona, labor que fue desempeñada especialmente por Enrique que había trabajado con Juan Guas en edificios como el Palacio del Infantado o San Juan de los Reyes.

Desconocemos la naturaleza de la conversación entre la Princesa Isabel y Guas en 1.472, puesto que parece que por esa fecha la Princesa no debió encargarle ninguna obra todavía, ya que el encargo para San Juan de los Reyes -la primera obra importante de la Corona- data, como sabemos, de alrededor de 1.476; explica Azcárate que, sin embargo, la entrevista de principios de septiembre de 1.483 en Miranda de Ebro estaría plenamente justificada por el seguimiento de la marcha de las obras ya iniciadas (69); sin embargo, no hay constancia documental de la remuneración que Guas pudo cobrar como arquitecto real, puesto que su nombre no figura, en las nóminas citadas. En San Juan de los Reyes de Toledo, que, no sólo ha de considerarse como la realización más lograda del "estilo", sino como la obra más representativa de su autor, Juan Guas consagró el modelo de iglesia conventual característica de la

arquitectura del reinado, creó un lenguaje propio constituido por la simbiosis entre el naturalismo y barroquismo del gótico centroeuropeo y la aportación de elementos moriscos de tipo funcional y ornamental (70), - pero si algo destaca en el interior de la iglesia es el desarrollo extraordinario de los elementos heráldicos y emblemáticos alusivos a la Monarquía que se convierten en los protagonistas de la decoración y que prestan al edificio su carácter de templo votivo de la Monarquía". Ahora - bien, como veremos en su momento, parece que Isabel no se mostró satisfecha con el proyecto de Guas, puesto que hubiera deseado un edificio de mayores dimensiones. Es evidente que Guas fue el que creó el "estilo"; Egas se limitó a proseguir su labor con un estilo mucho más seco y esquemático, sin la vitalidad y la frescura de Juan Guas.

Enrique Egas (71) fue maestro de las obras de la Catedral de Plasencia y a partir de 1.498 de la de Toledo, junto con su hermano - Antón (72). Tras la muerte de Guas se advirtió su presencia en las - obras ejecutadas por iniciativa real; en la Capilla Real de Granada a -- partir de 1.506, fecha del primer contrato (73), ^{como} ejecutor del perímetro de la Catedral, de la misma ciudad, que Diego de Siloé encontró trazado cuando se hizo cargo de las obras, pero, sobre todo, como autor de la - traza de los Hospitales Reales, realizando visitas esporádicas a Santiago para vigilar la marcha de las obras, ocupado como estaba por aquél - entonces en Granada. Sin embargo, Egas no ostentó nunca el cargo de - arquitecto real de forma oficial.

Formado Enrique Egas, como Guas, en el taller de la Catedral de Toledo prolongó en sus obras de Granada el lenguaje gótico en - pleno siglo XVI, si bien, en ellas intervinieron ya maestros de diferente formación que introdujeron la estética de corte renacentista. Según -- comenté más arriba, su estilo es mucho más sobrio y esquemático en -

cuanto a la ornamentación se refiere que el de Guas, mucho más vitalista y variado. Su intervención en las obras que se encargaron a Guas es difícil de valorar, puesto que éstas estaban dominadas por el estilo de Guas y prácticamente concluidas en lo esencial a su muerte -San Juan de los Reyes, Hospedería de Guadalupe, Palacio del Infantado-. En cuanto a los proyectos originales de Egas para la Corona -fundamentalmente sus obras en Granada-, constituyen el aspecto más polémico de su personalidad. Más adelante abordaré el problema de la responsabilidad de Egas en el proyecto y ejecución de las obras para la Capilla Real, construcción que resultó muy inferior a San Juan de los Reyes. Pero, junto a este supuesto "fracaso" del arquitecto, su mayor aportación la constituyó el modelo de Hospital Real que, como veremos, se fue gestando a través de Santiago y Toledo para culminar en Granada y vinculó la personalidad de Enrique Egas a las soluciones más innovadoras de la arquitectura hospitalaria de su tiempo.

Si bien, es quizás la arquitectura el exponente más significativo del arte de los Reyes Católicos, son más abundantes las noticias sobre los pintores que trabajaron en la Corte, aunque los datos documentales sobre su vida y su obra, por lo general, son escasas y, a veces, contradictorias, lo que dificulta el intento de reconstruir su personalidad. Solía tratarse de artistas flamencos o de formación flamenca que aportaron esta estética a las artes figurativas del reinado. A ellos se debió encargarse la realización de las tablas de pintura religiosa que cubrieron las necesidades piadosas de los Reyes, así como los retratos de la familia real, a través de los cuales se contribuye a configurar la imagen de la Monarquía, hecho que los convierte en una de las manifestaciones más interesante de la pintura española del momento.

Resulta harto difícil reconstruir, según decía, la personali--

dad de muchos de los pintores que se mencionan en los documentos. Un caso muy significativo al respecto es el del pintor conocido como Melchor Alemán (74), maestro de origen alemán, que aparece en los documentos cobrando cincuenta mil maravedies al año, lo que hace suponer - una predilección de la Reina Isabel por este artista y, por consiguiente, la importancia de las obras que se le debieron encargar, si bien, los especialistas en el tema no han podido identificar ninguna de ellas con seguridad (75).

Más conocida es la biografía y la personalidad de Michiel Sittmum conocido también como el Maestro Michel, Michel Sutlow, Miguel Zitow, siguiendo las diferentes versiones castellanizadas de su nombre, - cuya mención no aparece en la nómina de la Casa Real, pero de cuya vinculación a la Corona tenemos abundantes noticias, hallándose suficientemente probada por la Real Cédula de Fernando el Católico -comentada por todos los autores- dada en 1515, en la que ordena le sean satisfechos los salarios que se le adeudaban en función de su cargo de pintor de la Reina (76). Según se desprende de la cifra que el Rey manda pagar al pintor -115.000 maravedies-, dividiendo la cantidad adeudada por los años que éste pudo - servir en la Corte, parece que Michel cobraría alrededor de unos nueve mil maravedies al año, lo cual era una remuneración muy pequeña en relación con los cincuenta maravedies que se pagaban a Melchor Alemán; parece también en función de este documento que empezaría a servir en la Corte hacia 1.492. Sin embargo, Brans considera que el pintor debió llegar a la Corte alrededor de 1.481, puesto que en los inventarios de Margarita de Austria figura un retrato de la Reina, considerado como obra de Michel, en el que Isabel contaba treinta años (77). Antonio de la Torre, que ha publicado la documentación sobre este tema (78), considera, muy al contrario, que el pintor debió nacer en Zution Reval, hacia 1.468, hijo del segundo matrimonio del pintor Claus van der Sutio. Muerto su padre en 1.482 se trasla-

dó a Brujas, notándose en su pintura la influencia de Meïing. Llegaría a España en 1.498, coincidiendo con la aparición en la Corte de Melchor Alemán y Juan de Flandes. Sirvió en la Corte española probablemente hasta 1.502, fecha en la que regresó a Flandes Felipe el Hermoso. Pasó más tarde al servicio de Margarita de Austria, para marchar después a Inglaterra, y en 1.504 a Dinamarca. Regresó a España en 1.515, fecha en la que debió reclamar al Rey Fernando el dinero que la Corona le debía. Las últimas noticias que tenemos de él son del año siguiente, cuando le encontramos de nuevo al servicio de Margarita de Austria y de Carlos I, el nuevo Rey de España. Por otra parte, el autor reseña los documentos que testimonian que el pintor recibió varios pagos de la Corona durante su estancia en España, lo cual, unido a la suma que a la muerte de la Reina Católica se le adeudaba, darían un total de cincuenta mil maravedies al año, suma equivalente a la que percibieron Melchor Alemán y Juan de Flandes, demostrando con ello que a este artista no se le tuvo en menor estima por parte de la Corona.

En efecto, Brans señala que se trata de uno de los mejores retratistas flamencos de su tiempo. Sus continuos viajes a las distintas Cortes europeas demuestran el reconocimiento internacional a su trabajo y hacen suponer que fuera autor de una extensa producción distribuida en los distintos centros cortesanos. Todos los autores parecen estar de acuerdo en que fue el pintor favorito de Margarita de Austria, lo que lleva a Brans a suponer que pueda ser el autor de muchos de los retratos que figuraron en los inventarios de la gobernadora de los Países Bajos. Más adelante haré mención a su labor de retratista al abordar el problema del retrato en el arte de los Reyes Católicos. Conocemos, -- sin embargo, pocas obras seguras del Maestro Michel ejecutadas en la Corte; se le ha atribuido la Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado, que Angulo estima que fue realizada por un pintor de la Corte, -

con el que debían estar familiarizados los Reyes y los Infantes, dada la naturalidad que reflejan los retratos, si bien, el arcaísmo y la rigidez de la composición parece delatar a un artista de inferior calidad (79). - Se han considerado también como obras seguras suyas dos de las tablas -Asunción y Ascensión- del famoso políptico de Isabel la Católica que ha estudiado Sánchez Cantón (80).

En las nóminas del personal de la Casa Real figura el nombre de otro pintor fundamental en el arte de los Reyes Católicos. Se trata del maestro conocido como Juan de Flandes, de cuya presencia en la Corte tenemos constancia a partir de 1.496, ya que el 27 de octubre de ese año firmó un contrato con la Reina en el que se estipulaba que habría de cobrar como pintor veinte mil maravedies anuales, cantidad que cobró hasta 1.500; posteriormente firmó otro contrato con fecha 6 de marzo de 1.496 en el que se le asignaba un sueldo de treinta mil maravedies más al año, completándose así la cifra de cincuenta mil maravedies que percibían Melchor Alemán y Michel (81). Es presumible que permaneciera en la Corte hasta 1.504, fecha de la muerte de la Reina en que quedaron rescindidos todos los contratos del personal de la Casa Real. Sabemos que en 1.515 se dice que se le paguen los honorarios que se le debían hasta esa fecha.

Son muy escasas las noticias biográficas que tenemos sobre Juan de Flandes. Este apelativo hace suponer que procediese de los Países Bajos, pero ignoramos su verdadero nombre. Por otra parte, su estilo revelaba una formación anterior a su llegada a España en la tradición de los miniaturistas flamencos vinculados al círculo de Gante, donde recibió el influjo de Hugo von der Goes y Justo de Gante; probablemente estuvo en la corte del Emperador Maximiliano, junto al maestro de - María de Borgoña, y se ha reconocido también en su estilo una cierta in-



Juan de Flandes, "Bautismo de Cristo"
(Colección particular, Madrid).

fluencia de la escuela de Brujas y de Gerard David más concretamente. - En función de su presencia en la Corte española alrededor de 1.496. Bermejo (82) fecha el nacimiento del pintor hacia 1.465. Debió llegar a España como artista formado; en este proceso de formación, que debió iniciarse en su país de origen, la autora apunta la posibilidad de un viaje a Italia, donde pudiera haberse familiarizado con las formas de la arquitectura renacentista, que aparecen en algunos de los fondos de las tablas pintadas posteriormente en España, en los que Bermejo cree ver una cierta influencia en el arte de Urbino. Estima la autora que Juan de Flandes pudo conocer en Italia a Berruguete y venir con él a España, puesto que en los últimos años de su vida se instaló en la provincia de Palencia, de donde era originario Pedro Berruguete (83). En 1.496 estaba ya trabajando en el retablo de San Juan Bautista para la Cartuja de Miraflores, donde Gil de Siloe estaba ejecutando su retablo mayor. Tras la muerte de Isabel abandonó la Corte, pero no el país. Al contrario que Michel, que debió ser un artista mucho más internacional, Juan de Flandes llegó a penetrarse de tal manera con el país, que ello se refleja en su obra; en los fondos de paisaje castellano, en la actitud, la indumentaria y los rostros de los personajes, etc. En 1.505 firmó un contrato para la ejecución del retablo del Evangelio para la Capilla de la Universidad de Salamanca y en 1.509 se le encuentra trabajando en la Catedral de Palencia, donde murió en 1.519.

Con la personalidad de Juan de Flandes se han relacionado muchas de las piezas de la colección de la Reina Católica. Se considera como obra segura suya el retablo de la Reina citado más arriba y se le han atribuido, con mayor o menor fundamento, la práctica totalidad de los retratos de la familia real que se conservan. Brans, según se verá en su momento, considera que a Juan de Flandes se debe la consagración del modelo de retrato del arte de los Reyes Católicos (84).



Juan de Flandes, "Ecce Homo",
Cartuja de Miraflores.

Desde la publicación de la obra de Palomino el nombre de Antonio del Rincón se ha incluido dentro de los pintores de la Corte de los Reyes Católicos. Según este autor Antonio del Rincón llegó a ser ayuda de cámara del Rey Fernando, quién lo concedió el hábito de Santiago. Se dice de él que era natural de Guadalajara y que había ido a estudiar a Italia, de donde trajo el "arte de la pintura", llegándose a afirmar que Rincón fue discípulo de Andrea del Castagno y Ghirlandaio, lo que parece totalmente imposible; Antonio del Rincón debió morir hacia 1.500 cuando contaba cincuenta y cuatro años. Entre las obras que se le atribuyen figuran los retratos de los Reyes para la iglesia granadina de San Juan de los Reyes y la famosa Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado. Sin embargo, Tormo (85) y Sánchez Cantón (86), entre otros, señalan que no existe documento alguno que pruebe estos hechos. Posteriormente Sánchez Cantón, revisando el tema (87), afirma que Palomino y Ceán Bermúdez confundieron en los documentos a Antonio del Rincón con Fernando del Rincón, si bien, no niega la posibilidad de la existencia del pintor, aunque opina que no fue el autor del retablo de Robledo de Chavela, ni pintor de Cámara de los Reyes Católicos.

Como venimos viendo, la mayoría de los pintores que trabajaron para los Reyes Católicos formaron parte del personal de la Casa Real de la Reina y, por lo tanto, figuran en los documentos como "pintores de la Reina". El único caso conocido de un pintor aragonés al servicio de la Corona es el de Pedro de Oponte. La mención más antigua a este pintor nos remite a la Defensa de la patria de San Lorenzo (Zaragoza 1.636) de Juan Francisco Andrés de Ustarroz, donde se dice que el Rey Fernando era muy devoto del Santo, como lo demuestra el retablo de Huesca, obra de este pintor. Posteriormente otro aragonés, Jusepe Martínez, nos habla de Oponte como un retratista y pintor al óleo, añadiendo: "... fue muy estimado de sus Majestades, haciéndole merced de

pintor suyo, con privilegio particular que hasta entonces no se había usado en España" (88). Si bien, Sánchez Cantón señala que se desconoce - cuál fuera ese privilegio, así como obras suyas de segura identificación (89).

Además de los pintores a los que se ha atribuido con mayor o menor fundamento la colección de pinturas de Isabel la Católica, de antiguo es conocida la referencia documental a otro pintor, Francisco Chacón, cuyo trabajo debió consistir en una especie de control o vigilancia de las obras ejecutadas fuera y dentro de la Corte. Este hecho tiene un enorme interés, ya que plantea el problema del posible control ideológico de la Corona sobre las obras de arte. Nada conocemos de la obra de Chacón, ni de su estilo, salvo la atribución de una tabla por parte de Gómez Moreno, en la que se refleja el estilo de Van der Weyden (90). Pero, según un documento de 1.480 del Archivo de Simancas, la Reina le llamaba "mi pintor mayor" y que en virtud de este cargo debió convertirse en una especie de inspector general de las tablas importadas por la Corona o pintadas en la Corte. En 1.486 se le encargó vigilar la intervención de moros y judíos en Toledo en las pinturas de asunto religioso. El interés de este dato reside en asociar a la Corona la preocupación por la defensa de la ortodoxia religiosa; desconocemos el grado de la intervención de los Reyes en esta materia, pero el hecho parece tener un carácter muy significativo (91). Según los datos que he recogido sobre los otros pintores de la Corona, Francisco Chacón fue el único que debió ostentar el cargo de pintor mayor, hecho que pudiera deberse a ser Chacón el pintor más antiguo que estuvo al servicio de la Reina. Desconocemos si durante este reinado la denominación "pintor mayor" respondía a una relación contractual entre Francisco Chacón y la Reina diferente a la que se estableció con otros artistas, que indicara un grado de preferencia mayor por este pintor o unas atribuciones diferentes. En cualquier -



Francisco Chacón, "La Virgen de las Angustias".
Tabla firmada. (Granada - Escuelas Pías).

caso, ignoramos cuáles pudieran ser estas atribuciones; si se limitaban a un control de tipo religioso, respondiendo a la conflictiva problemática socio-religiosa del momento; pudo, por el contrario, estar encaminada la labor de Chacón a realizar la selección lingüística que todo arte regio requería. No conocemos tampoco el salario que este artista pudo percibir, por lo tanto, no puede establecerse comparación alguna con la remuneración que cobraron otros pintores. Se ignora también si Chacón ejecutó alguna obra por encargo de la Corona.

Junto a estos pintores -Melchor Alemán, Michel, Juan de Flandes, Rincón, Oponte, Chacón-, cuya personalidad se ha asociado tradicionalmente al arte de los Reyes Católicos, cabe suponer que otros artistas trabajasen ocasionalmente para la Corona, sin llegar a incorporarse al protocolo de los cargos palatinos. Esto pudo ser el caso del artista conocido como Antonio Inglés, cuya presencia en Castilla se ha relacionado con la embajada que negoció el matrimonio del Príncipe de Gales con la Infanta Catalina en 1.489. Es presumible que Antonio Inglés realizara alguna pintura por encargo de la Reina, como lo prueban los documentos estudiados por Antonio de la Torre (92), en los que se reseñan distintos pagos efectuados al pintor por encargo de la Reina en 1.490; se le pagaron un total de seiscientos ochenta y siete maravedies por distintos conceptos que hacían referencia a su mantenimiento durante el tiempo que sirvió a la Reina -parte de los años 1.489 y 90-, y para el oro y la tela que empleó en las pinturas. No se conocen las obras que el pintor pudo ejecutar en la Corte española, aunque el autor afirma que debieron ser retratos, puesto que poco antes se había señalado que no había artistas en la Corte capaces de realizar los retratos necesarios para los proyectos matrimoniales del Rey Católico (93). Antonio de la Torre asocia la figura de Antonio Inglés con los famosos retratos Windsor; relaciona el oro que se cita en los documentos con el que figura en el bor-

dado del vestido y en el borde del libro que lleva la Reina y estima que la indumentaria y el peinado de Isabel en este retrato se correspondían con los que ésta lució durante el recibimiento a la embajada inglesa en 1.489. Sin embargo, al tratar el problema del retrato abordaré el estudio de la atribución más fundada de los Retratos de Windsor a otros maestros.

Los pintores de la Corte de los Reyes Católicos, por cuanto sabemos de ellos, participaron en una misma opción estética, el sistema de representación que se había consagrado hacia la primera mitad del siglo XV en torno a la Corte de Borgoña y los Países Bajos, tendencia que a partir de los Van Eyck sufrió distintas variantes, más líricas o más dramáticas, en función de los diferentes centros y maestros, --variantes que estuvieron todas reflejadas en las piezas que integraron la colección de pinturas de Isabel la Católica-, pero que tuvo una evidente unidad estilística. El arte flamenco se había difundido en nuestro país, tanto en Cataluña -Dalmau, Huguet-, como en Castilla -Jorge Inglés, Fernando Gallego-, durante la segunda mitad del siglo, liquidando los restos de la pintura gótica y del estilo internacional. Ahora bien, los maestros que con mayor fundamento se han relacionado con el arte de los Reyes Católicos -Melchor Alemán, Michel y Juan de Flandes- fueron, según hemos visto, extranjeros. De esta forma los Reyes se situaron en la órbita del arte cortesano que desde centroeuropa se difundió a las restantes cortes europeas, rechazando las versiones locales del estilo que hubieran aportado los maestros españoles.

Este estilo, del que el retrato, en función de sus connotaciones políticas y sociales, apareció como uno de los elementos más genuinos, se difundió rápidamente por los distintos centros cortesanos. A ello contribuyeron los diversos viajes de maestros flamencos y las emba

jadas políticas y artísticas que con frecuencia se les encomendaron; recuérdese el viaje de Jean Van Eyck a España y Portugal durante el reinado de Juan II de Castilla, la presencia en España de Antonio Inglés a que he hecho mención, o los constantes desplazamientos de Michel a Inglaterra, Dinamarca, España y Portugal con ocasión de distintas bodas reales. Estos maestros aportaron a las diferentes cortes el dominio de un estilo maduro y ampliamente experimentado, que en aspectos como el desarrollo del paisaje o del retrato se anticipó a las soluciones del arte italiano, junto a las referencias al mito cortesano borgoñón (94), a cuyo poder de sugestión no se resistieron ni siquiera las cortes italianas, donde se registró una notable influencia del arte flamenco en el sur, determinando la interpretación personal del estilo Antonello de Messina, e incluso en el norte, en los centros de Urbino, Mantua y Venecia.

La persistencia en el ambiente cultural del momento de las referencias míticas a lo que había significado la Corte de Borgoña justificó, a mi entender, la predilección de los Reyes Católicos por los maestros extranjeros, sin llegar a tomar en consideración la posibilidad de contratar a pintores españoles como Fernando Gallego, cuya obra tuvo un desarrollo mucho más local (95), o Pedro Berruguete, quien tras su viaje a Italia aportaría soluciones más innovadoras (96). La Reina Católica debió poseer también muchas tablas de otros artistas flamencos de renombrada fama en su tiempo -Menling, Bouth, Van der Weyden ...- de las cuales se conservan algunos ejemplos notables en la Capilla Real; la tendencia más expresionista y dramática de la pintura flamenca se adecuó perfectamente a las necesidades de la religiosidad española del momento. Por otra parte, la influencia italiana no entró en la Corte hasta fines del reinado, de la mano del Conde de Tendilla y de Fancelli. El propio Carlos I, fiel a su origen flamenco, contó en un principio con los ser

vicios de Michel, siguiendo la tradición de sus abuelos y de su tía Margarita de Austria; fue más adelante cuando, al vincularse el concepto de Imperio a la tradición de la Antigüedad clásica, se introdujo definitivamente en la Corte el arte renacentista.

En la documentación del reinado encontramos también distintas referencias a artesanos y otros maestros, cuya labor al servicio de la Corona debió tener una importancia secundaria, pero con cuya mención se completaría el problema de las tendencias estéticas y especialidades artísticas en el arte en torno a los Reyes Católicos.

Felipe Morros, que fue probablemente un pintor de segunda fila, figura en los documentos como pintor e iluminador; este artista firmó con la Reina un contrato en Sevilla el 20 de diciembre de 1.499, según el cual habría de percibir un salario de veinte mil maravedies al año; -- cantidad que debió recibir hasta la muerte de la Reina en 1.604 y que es sensiblemente inferior a la que se asignó a otros pintores más relevantes (97).

Pedro de Vegil, que cobró nueve mil maravedies al año desde el 1 de enero de 1.483 hasta 1.497, figura en los documentos como platero de la Reina, aunque poco más sepamos de su trabajo para la Corona, que debió estar en relación con la enorme cantidad de joyas y demás objetos preciosos que figuran en los inventarios del reinado y que, como se verá más adelante, estuvieron en relación con la configuración de la imagen del poder por parte de la Reina Isabel (98).

La mención de los documentos a los cargos de maestro de yesería y carpintero real constituye una referencia a las técnicas de origen morisco tan frecuentemente empleadas en la arquitectura del reino

do, especialmente en la arquitectura civil, como veremos. En efecto, según un documento de Simancas publicado por Azcárate (99), Juan de Arcos fue nombrado en 1.477 maestro mayor de cantería de las obras - que se ejecutaron en el reinado con un sueldo de treinta maravedies diarios. Azcárate refiere también como a partir de 1.503 se cita a Jerónimo Palacios en los documentos como "mi carpintero moro", lo que podía considerarse como una referencia al origen del maestro (100). La nómina de 1.504 confirmó la existencia del cargo de carpintero Real a favor de Jerónimo Palacios al que se le adeudaban siete mil quinientos maravedies de los veintidos mil quinientos que cobraba al año (101). Los cargos oficiales de la Casa Real debieron tener un innegable valor de - promoción social. A ello respondería el carácter honorífico que tuvieron algunos de ellos, constituyendo tal vez un medio para premiar servicios prestados y un modo de demostrar el reconocimiento de la Corona. Diego Martínez, que fue oficial y maestro mayor de la iglesia de Granada y obrero de Santa Fe, ostentó el cargo de cantero de honor de la Corte; - este "oficial" contrató con la Reina en Sevilla el 6 de abril de 1.500 que se le deberían pagar sus salarios en pie de obra, sin contar con una remuneración fija como en otros casos. Idéntica debió de ser la situación del platero de honor, Gaspar Díaz, quien se contrató con la Reina - en Sevilla el 30 de enero de 1.503; los documentos demuestran que este platero no cobró nunca remuneración alguna de las arcas reales, pero se indicaba expresamente que le debían ser guardados todos los honores y franquicias (102).

Para concluir habría que recordar que otros muchos artistas, maestros de obras y artesanos trabajaron en distintas obras encargadas por la Corona, pero que no llegaron a formar parte del jerarquizado -- protocolo de los cargos palatinos; sus nombres aparecen al estudiar las obras concretas, que se les debieron encargar de forma ocasional, sin

que ello presupusiera una vinculación especial con la Casa Real. En este caso estaría el platero a quien la Reina encargó en Valencia la espléndida corona a que nos hace referencia Angulo (103), la intervención de Juan de Talavera en distintas obras, como discípulo y colaborador de Juan Guas, quien trabajó en el palacio de Medina del Campo (104), o de Diego Velasco, a quien se encargó la ejecución de las obras en Guadalupe (105), de la realización por parte de Gil de Siloé del retablo y de los sepulcros de Miraflores, etc, etc.

II. 4 - La tradición anterior: las limitaciones de la Corona de Castilla y el problema del monasterio-palacio.

En materia de arquitectura religiosa es evidente que los Reyes Católicos continuaron en líneas generales la tradición de sus antecesores. Participaron, en efecto, de las inquietudes espirituales que justificaron muchas de las fundaciones anteriores. En este sentido su propia actitud personal por cuanto se refiere a la problemática religiosa, - aparece como la consecuencia de un profundo proceso de renovación espiritual iniciado con mucha anterioridad. Por otra parte, los Reyes mantuvieron una estrecha relación con algunas de las fundaciones de sus antepasados -Monasterio de Guadalupe, Cartujas del Paular y de Miraflores, Monasterio de San Jerónimo el Real en Madrid, ...-, patrocinando en ellas obras de remodelación, ampliación o reforma. Fue, como veremos, el peculiar talante de la política del reinado y la incorporación de éstas y otras fundaciones personales -San Juan de los Reyes de Toledo, la Capilla Real de Granada, ...- al aparato de la política religiosa lo que diferenció la actuación de los Reyes Católicos en materia - de arquitectura religiosa de la de sus antecesores.

La organización del monasterio-palacio aparece como una realidad genuina de la arquitectura española, en la que se vincula estrechamente la Monarquía a las instituciones religiosas, que se desarrolló desde la fundación de los grandes monasterios benedictinos en la Alta Edad Media hasta la construcción de El Escorial en la segunda mitad del siglo XVI, donde culmina esta tradición medieval. Explica Chueca Goitia a este respecto como en estas instituciones a la vida conventual se añadía el aparato señorial y la pompa de la Monarquía en forma de panteones, palacios y privilegios de toda clase; su exaltación de la pobreza como fuente de virtud religiosa y como la vía de acercamiento al pueblo parecían contradecir todo lo que significaba vinculación a la realeza, mridaje que siempre había de producir una desviación de los principios de autoridad iniciática (106). Ahora bien, esta estrecha relación entre las instituciones religiosas y políticas no se dió solamente al amparo de los poderosos monasterios benedictinos, sino que, como señala el autor, otras Ordenes, especialmente los cistercienses, habían comenzado por predicar y cumplir los preceptos de un radical renunciamento y ascetismo, lo que no fue obstáculo para que siguiesen una senda común y se convirtiesen en instituciones poderosas favorecidas por magnates y adoptadas por ellos con derechos de patrono. De esta forma las nuevas Ordenes Religiosas que fueron apareciendo durante la Baja Edad Media como un elemento de renovación espiritual -cartujos, franciscanos y dominicos, principalmente- gozaron pronto del favor de la Corona, que eligió entre los muros de sus conventos nuevos emplazamientos para sus palacios y panteones.

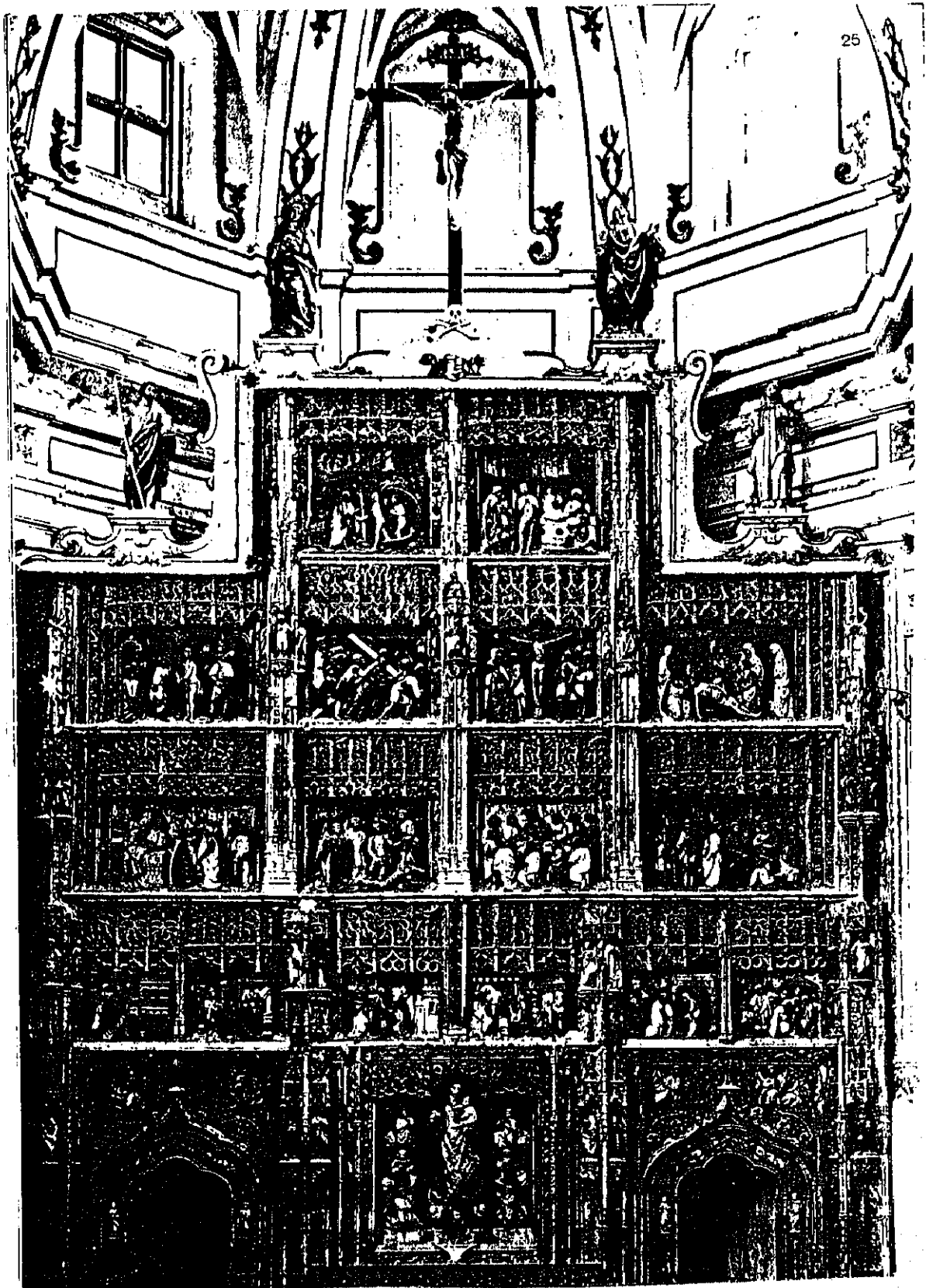
La dinastía de los Trastámara apareció desde sus orígenes estrechamente vinculada a la implantación y desarrollo en nuestro país de las nuevas Ordenes Religiosas. Este fenómeno debe interpretarse como la consecuencia de la adhesión de los respectivos reyes al incipiente movi-

miento de renovación espiritual que llamó la atención sobre la conveniencia de vivir una religiosidad profunda e intimista, en la que había una condena implícita de la pompa y el aparato de las ceremonias externas. Estas Ordenes Religiosas representaron el sector más dinámico de la iglesia bajomedieval y en ellas se gestó, y gracias a ellas se hizo posible, la Reforma del siglo XVI. Pese a la austeridad y al ascetismo de las respectivas reglas, estas Ordenes adquirieron muy pronto, debido en buena parte al apoyo de la Corona, una enorme importancia social, política y religiosa, aspecto éste que, como veremos, fue tenido muy en cuenta por la política religiosa de los Reyes Católicos. Política y religiosidad aparecen por lo tanto unidas en este proceso, ya que no fueron solamente los conventos de frailes mendicantes, ocupados fundamentalmente en labores misioneras y evangélicas, y de cartujos, dedicados expresamente a la vida contemplativa, sino también, y muy especialmente, de jerónimos, los que aparecen estrechamente vinculados a la Corona; la Orden Jerónima se difundió en España de forma paralela a las anteriores, y estuvo siempre muy íntimamente relacionada con la Corona como se demuestra con fundaciones como el Monasterio de Guadalupe, San Jerónimo el Real o El Escorial.

En el año 1.168 -un siglo después de la aparición de la Orden de San Bruno- fundó Alfonso I de Aragón la primera cartuja española, - Escala Dei, en una hondonada de Mont Sant, próxima a la ciudad de Tarragona; a partir de este momento, y hasta el siglo XVIII, un número no muy crecido de Cartujas pobló la geografía española. Por el interés que tuvieron para el arte de los Reyes Católicos y para el proceso de vinculación del arte religioso a la Corona de Castilla en general, me detendré en el problema de la fundación de las Cartujas de Santa María del Paular y de Miraflores.

La Cartuja de Santa María del Paular -convertida en la actualidad en Monasterio jerónimo y en un moderno y confortable hotel- se remonta a una fundación del siglo XIV de Juan I de Castilla situada en el paraje incomparable del valle del Lozoya (Madrid). El origen remoto de la fundación estuvo en un antiguo palacio de caza de los reyes de la Corona de Castilla, junto al que puso la primera piedra de la Cartuja Juan I el 29 de agosto de 1.392 en cumplimiento de la voluntad de su padre Enrique II (107). Quedó a partir de este momento estrechamente vinculado a la Corona el Monasterio, procediéndose en los sucesivos reinados a ampliar y enriquecer la fundación hasta el reinado de los Reyes Católicos; su construcción junto al palacio real dió origen a uno de los ejemplos más representativos de la Baja Edad Media española de esa institución - del monasterio-palacio a que hice referencia más arriba. Enrique III el Doliente añadió su palacio a las tierras de la Cartuja. Juan II por Carta de Privilegio donó al Monasterio el disfrute de la propiedad de las aguas del río Lozoya en el año 1.432. Chueca estima que junto al primitivo palacio, que como hospedería real permaneció unido a la Cartuja, se proyectó la ampliación del mismo, construyéndose un nuevo patio en el reinado de Juan II o de los Reyes Católicos (108). La iglesia, por su parte, debió iniciarse en el reinado de Juan II y acabarse en el de Enrique IV; sin embargo, el atrio y la portada son obras seguras del reinado de los Reyes Católicos, relacionándose con el estilo o la escuela del arquitecto real Juan Guas. Con relación al retablo de alabastro de esta iglesia se ha levantado una viva polémica entre los distintos autores; María Elena Gómez Moreno estima que fue obra del reinado de Enrique IV, en virtud de las granadas que lo adornan y que la autora interpreta como una referencia emblemática al monarca, ya que la granada y el cardo, junto con el lema "el agri dulce reinar", constituyeron la divisa de Enrique IV (109); muy al contrario, Brans en el libro citado más arriba señala que fue obra de artistas flamencos avecinados

lam. 1
1



Monasterio del Paular, Retablo Mayor.

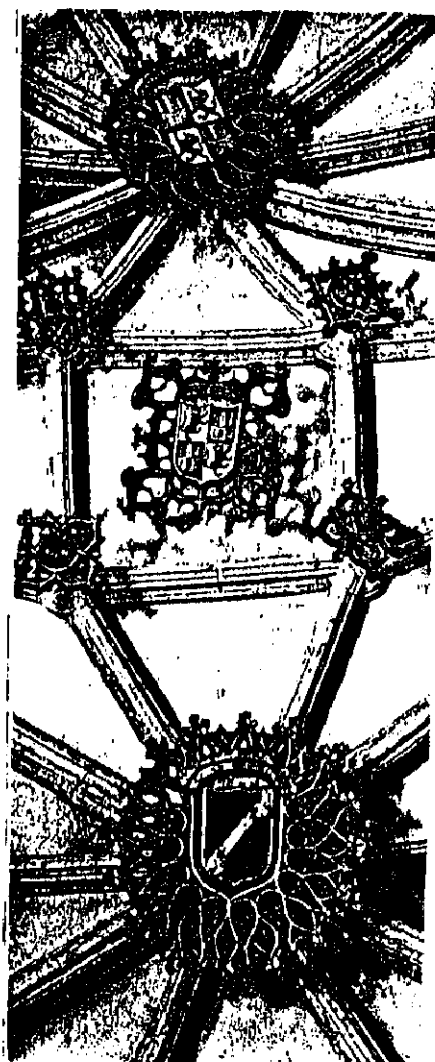


Monasterio del Paular, Retablo Mayor, detalle "La Virgen de El Paular".

en Toledo y evidentemente posterior a la muerte de Enrique IV acaecida en 1.474 (110).

Lamentablemente el complejo del Paular conserva hoy en día muy pocas de las primitivas edificaciones. Las reformas posteriores, y especialmente la reconstrucción que tuvo lugar después de la guerra civil, impiden que en la actualidad podamos darnos una idea precisa de la fisonomía de la Cartuja durante el siglo XV y de su proceso de edificación. Tal vez los restos más antiguos que se conservan sean los de la llamada Capilla de los Reyes que se encuentra en el Patio de las Cadenas, cuya fábrica puede fecharse entorno a 1.400, si bien, por la portada parece muy posterior, puesto que su estética se vincula al estilo florido de los Reyes Católicos, como un dato más que demuestra la intervención de los Reyes en las obras de la Cartuja. Junto a la moderna hospedería actual Chueca cree poder identificar los restos del primitivo palacio que dió origen al Monasterio (111); debió tratarse de un palacio en torno a un gran patio rectangular rodeado de galerías abovedadas, alrededor del cual se disponían las salas del palacio. Por otra parte, como ya expliqué, el solar de la actual hospedería parece corresponderse con la ampliación posterior del recinto que, fechada en la segunda mitad del siglo XV, se ha podido relacionar con Juan Guas o con su escuela y con su intervención en las obras del Monasterio; en este lugar debió estar el claustro con cuatro galerías al que daban las celdas de los cartujos.

Ahora bien, se conservan casi intactos el atrio de la iglesia, la portada y la estructura de la misma, que sufrió, sin embargo, transformaciones barrocas debidas a la intervención de Carlos III en el siglo XVIII, como lo demuestra el escudo de armas del rey en las puertas interiores de la iglesia. La bóveda de crucería del atrio muestra escudos policromados de los Trastámara como una referencia emblemática a la di-



Monasterio del Paular, bóveda del atrio que da acceso a la Iglesia, con las armas de los Trastámara.

nastía que favoreció tanto la fundación; en idéntico sentido debe interpretarse la lápida que se encuentra en la pared del mismo atrio que recuerda la intervención en la fábrica de la Cartuja de los reyes: Enrique II, a quien se debió la iniciativa de la fundación, Juan I, que inició las obras, Enrique III y Juan II. Mayor interés tiene para nosotros la hermosa portada, pieza destacada del arte de los Reyes Católicos. La iconografía de esta portada, que tiene en su tímpano una representación policromada de estilo flamentado de la Piedad con dos personajes en actitud orante a los lados, como tendré ocasión de explicar más adelante, forma parte de una serie de portadas que tuvo amplia difusión en el arte de los Reyes Católicos, y que en cierto sentido se ha podido relacionar con la obra de Juan Guas, autor de la portada del claustro de la Catedral de Segovia que reproduce una iconografía muy similar; por otra parte, las archivoltas y las jambas presentan una jugosa decoración vegetal con santos, profetas y apóstoles muy del gusto del arte del momento. Obra del reinado de los Reyes Católicos es también la reja del interior de la iglesia, debida al cartujo fray Francisco de Salamanca, que está fechada, entre 1.491 y 1.492; en ella aparecen los escudos tradicionales de los Trastámara y el de los Reyes Católicos, junto a la representación de los temas religiosos, San Juan Bautista -Santo favorito de la devoción de los Reyes- y la Crucifixión -como una referencia al contenido evangélico de la religiosidad de su tiempo-, ampliamente representados en la iconografía religiosa del arte del reinado. Por último, cabría señalar la polémica sobre la datación del retablo de la iglesia a que he hecho referencia, obra, en todo caso, de la segunda mitad del siglo XV.

Lam. I
2

Lam. I
3

El otro Monasterio de la Orden de San Bruno que fue extraordinariamente favorecido por los Trastámara en Castilla fue la Cartuja de Santa María de Miraflores, cuyo origen remoto residió también en un antiguo palacio de caza de los reyes. En efecto, Enrique III aproxi-

madamente hacia el año 1.401 se mandó edificar un palacio para disfrute de su deporte favorito, la caza, en un bosquecillo conocido como Miraflores que estaba situado en la margen izquierda del río Arlanzor a escasa distancia de su ciudad natal, Burgos. A su muerte, y en señal de afecto hacia esta ciudad, legó este palacio para que en él se fundase un monasterio de la Orden de San Francisco%

"Otrossí. Por cuanto prometí de hacer un Monasterio de la Orden de San Francisco, se enmienda de algunas cosas que yo era tenido que hacer, mando que los dichos mis testamentarios lo hagan; y si los dichos - mis testamentarios entendiesen que será mejor, que lo que costare hacer, que se ponga en reparamientos de otros monasterios de la dicha Orden que no están - bien reparados, que lo hagan y cumplan así ...".

Quedó así a cargo de su hijo Juan II la fundación del Monasterio de San - Francisco de Miraflores; éste en 1.440 puntualiza:

"Por ende, yo, acatando e considerando todo esto, y la gran devoción que el Rey Don Enrique, mi padre e mi Señor, que Dios dé Santo Paraíso, tenía en el Bienaventurado Señor San Francisco ..., mi merced e voluntad fue, que mis palacios fuesen monasterio e - oviesen por nombre San Francisco" (112).

Sin embargo, parece que desde los primeros tiempos el Monasterio se pobló con frailes cartujos. Se aprovecho para la fundación el solar - y el edificio del palacio de Enrique III, de cuya fábrica primitiva tal vez queden restos en algunos arcos y artesonados de las actuales dependencias conventuales. Pero un incendio en 1.452 obligó a acometer de nuevo las obras del Monasterio, siguiendo una nueva traza que fue encomendada a Juan de Colonia. Fue entonces también cuando se decidió cambiar la advocación de San Francisco por la actual de Santa María de Mi

raflores.

Juan II dotó espléndidamente la fundación y decidió establecer en ella su panteón. Pero las obras no se concluirán hasta finales - de siglo en pleno reinado de los Reyes Católicos, ya que fue Isabel la - Católica la que acometió con auténtica decisión la ejecución de la voluntad testamentaria de su padre, por todo lo cual la Cartuja debe considerarse como obra del reinado de los Reyes Católicos. En este período - Simón de Colonia sustituyó a su padre Juan al frente de las obras de la Cartuja. El conjunto de las mismas, y especialmente la iglesia que - constituye el elemento más interesante del Monasterio, debe inscribirse dentro de lo que Azcárate denomina escuela burgalesa, contraponiéndola a la llamada escuela toledana significada en torno a la figura de Juan Guas (113). Como testimonio de la intervención de los Reyes Católicos en las obras de la Cartuja nos ha quedado el monumental escudo de ar-

Lam. III
18

mas de los Reyes que preside el remate triangular de la fachada; sin - embargo, en la portada de la iglesia figura a la izquierda el escudo de - Castilla sostenido por un león, mientras que a la derecha aparece el escudo personal de Juan II como referencia emblemática al monarca que - inició las obras del Monasterio, cuyos restos descansan en el interior de la iglesia, junto a los de su esposa Isabel de Portugal y su hijo Alonso, donde, por otra parte, se repiten los escudos de Juan II e Isabel de Portugal en sepulcros y retablo. De los escasos restos que se conservan de tiempos de Juan II es el cáliz de plata que se custodia en el tesoro del templo, en cuyo pie aparece el escudo de la madre de la Reina Católica, Isabel de Portugal.

Dejo para otra ocasión el estudio pormenorizado de la Cartuja, que, a diferencia del Pualar, ha llegado hasta nosotros en un buen estado de conservación, puesto que ésta se inscribe dentro de la problemá-



Cáliz de la época de Juan II. Cartuja de Miraflores.

tica del arte funerario de los Reyes Católicos debido a las fechas de ejecución de las obras y a las características formales de las mismas.

Más adelante abordaré también el estudio de algunos conventos de frailes mendicantes-franciscanos y dominicos- que estuvieron vinculados de algún modo a la Corona de Castilla, puesto que los más significativos de ellos están más estrechamente relacionados con el arte del reinado de los Reyes Católicos que con el de sus antecesores. He de detenerme ahora, sin embargo, en el problema de la Orden Jerónima, Orden nacional por excelencia, cuyas funciones estuvieron protegidas por la Corona, que se sirvió siempre del valor carismático de la Orden para prestigiar su propio poder, contando con importantes antecedentes en el reinado de Enrique IV.

El hijo primogénito de Juan II, que sintió siempre especial predilección por la ciudad de Segovia, en cuyo alcázar vivió durante largas temporadas, quiso fundar en esta ciudad un monasterio donde retirarse a descansar, cuya edificación apareciese siempre vinculada a su memoria, como la de la Cartuja de Miraflores habría de estar a la de Juan II o a la del Paular a sus antecesores. Estimando que en la ciudad no había todavía ningún monasterio de jerónimos, decidió fundar uno en la zona conocida como El Parral. Explica el Padre Sigüenza, historiador de la Orden, que dado que Enrique era aún príncipe, y considerando que el hecho de erigir una fundación personal podía contrariar a su padre el rey, encargó a su amigo Juan Pacheco, a quién nombraría más adelante valido con el título de Marqués de Villena, que adquiriese como para sí el terreno necesario para levantar el futuro monasterio en 1.447 (114). Por su parte, Joaquín María Repullés, estudiando el edificio, interpreta la fundación de forma análoga a la del Monasterio de San Jerónimo el Real como la conmemoración de un paso de armas protagonizado por Juan Pa

checo (115). Sea como fuere, lo cierto es que los monjes que llegaron para habitar el Monasterio debieron hacerlo en unas casas provisionales desde 1.446 hasta la muerte de Juan II en 1.454 en que se inició la edificación, encargándose las obras al maestro Juan Gallego. Se empezó la construcción del complejo con su claustro mayor para las dependencias conventuales y el menor para hospedería en la que el rey Enrique debería tener sus propias habitaciones (106). De esta forma se configura un ejemplo muy representativo de monasterio-palacio; dicha hospedería estuvo en pie hasta 1.565, fecha en la que sufrió un incendio que la destruyó debido a un descuido de los servidores del nuncio, que fue después nombrado papa Urbano II, que se alojaba en el Parral.

Sonó Enrique IV con aunar en su fundación del Parral las funciones de panteón y palacio, participando de esa interpretación personal que quisieron dar al tema del panteón los últimos Trastámara. Pero su valido, el Marqués de Villena, se anticipó a sus deseos, reservándose para sí mismo el panteón del Parral. Cuando murió el Marqués en 1474 se trasladó el cadáver a este Monasterio, si bien, la iglesia no estaba aún construida. En efecto, Repullés estima que las obras de la iglesia se encargaron a Juan Guas y al maestro segoviano Pedro Pulido a partir de 1.475. Los detalles decorativos del interior de la misma nos remiten, en efecto, al lenguaje florido y exuberante del arte de los Reyes Católicos. En ella aparecen en sendas hornacinas adosadas al muro — los sepulcros de los Marqueses de Villena con estatuas orantes que guardan una relación, cuando menos formal, con el sepulcro del infante don Alonso que labró para Miraflores Gil de Siloé. Pocos meses después de la muerte de su valido falleció el rey, siendo entonces trasladados sus restos a otro importante Monasterio jerónimo, Guadalupe, en cuya iglesia descansan junto a los de su madre. A pesar de todo Repullés nos llama la atención sobre la decoración, a base de granadas y cardo, que

domina el interior de la iglesia del Parral que, como en otras ocasiones, se ha interpretado como una referencia a la divisa y al lema de Enrique IV, "el agridulce reinar".

Hacia 1.460 decidió Enrique IV la fundación de otro importante Monasterio Jerónimo, en el que la relación de la Orden con la Corona española iba a perpetuarse hasta nuestros días; se trata del Monasterio - que en los primeros tiempos se conoció como San Jerónimo del Paso, de nominación que hacía referencia a un famoso paso de armas que, protagonizado por el favorito del rey Beltrán de la Cueva, tuvo lugar en el bosque del Pardo, en conmemoración del cual Enrique IV mandó erigir el Monasterio, según nos narra el cronista Diego Enriquez del Castillo (117). Se comunicó a la Orden reunida en capítulo en 1.466 la voluntad del monarca de fundar el Monasterio; poco después debieron iniciarse las obras a orillas del Manzanares, en tierras del Pardo, propiedad de la Corona, lugar deleitoso a dos leguas de Madrid, según la descripción del cronista. De la especial predilección del rey por su fundación madrileña nos da idea el hecho de que cuando supo que estaba próxima la muerte mandara llamar al Prior del Monasterio para confesarse con él (118).

Ahora bien,^{de} la fábrica primitiva del Monasterio a penas si nos quedan restos, puesto que la fundación se trasladó desde su primitivo - emplazamiento hasta el actual en los altos del Prado en 1.501, alegándose que la proximidad al río era nociva para la salud de los frailes. El actual Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid debe, por lo tanto, su construcción al reinado de los Reyes Católicos, de cuya época es fundamentalmente la iglesia, si bien, en la construcción del nuevo Monasterio debieron aprovecharse los elementos del primitivo edificio (119). En efecto, repetidas veces se ha interpretado el conjunto como obra del reinado de los Reyes Católicos. Se mantuvo en los reinados sucesivos la

estrecha relación de la fundación con la Corona, que aumentó al decidir Felipe II establecer en Madrid la capital del Estado. Este fue el lugar -- elegido siempre por los Reyes Católicos para pasar en él los lutos, según nos narra el viajero alemán Jerónimo Münzer que les visitó en San Jerónimo del Paso en 1.494, inmediatamente después de la muerte del Cardenal Mendoza (120). Más tarde fue el lugar designado para jurar a los -- Príncipes de Asturias, y en su iglesia contrajeron matrimonio muchos -- de los reyes de la Corona española, manteniéndose hasta nuestros días -- la vinculación del Monasterio a la institución monárquica, como se demostró con la celebración de la Misa del Espíritu Santo en Noviembre de -- 1.975 con motivo de la coronación de Juan Carlos I. Los reyes españoles debieron contar desde los tiempos de los Reyes Católicos con una hospedería en San Jerónimo, hoy desaparecida, que debía comunicar con la -- iglesia a través de la cabecera de la misma. Dicha hospedería debió utilizarse en alguna medida durante los siglos XVI y XVII, de manera que -- Chueca interpreta la construcción del palacio del Buen Retiro como una -- prolongación natural del Monasterio, consagrándose la tradición de alojarse en él a los reyes (121).

La configuración actual del edificio es el resultado de sucesivas transformaciones (122). Desaparecida la primitiva hospedería se -- conserva, sin embargo, el claustro del siglo XVI con las dependencias -- conventuales; se conserva también la estructura básica de la iglesia, con su organización de nave única y los restos de la decoración de ramas de -- granado que rodean los escudos de Castilla, según la descripción de Aurea de la Morena, motivo que, como sabemos, puede interpretarse como una referencia emblemática a Enrique IV. La portada, que sufrió -- graves daños durante la invasión francesa, fue restaurada en tiempos de Isabel II, quedando parcialmente alterada su fisonomía primitiva; faltan -- las esculturas originales del tímpano, que conocemos gracias a una des--

cripción de Ponz, según la cual , junto a la Virgen con el Niño había dos personajes en actitud orante que se han relacionado con Enrique IV y su mujer o con los Reyes Católicos; se conservan aún las ramas de granado que reptan por la fachada con sus frutos rodeando, como en el interior de la iglesia, el escudo de Castilla.

Lam. I
10/11

Fueron trasladados, como explicaba más arriba, al Monasterio de Guadalupe los restos mortales del fundador del Parral y San Jerónimo del Paso. Es el Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres), uno de los más importantes que la Orden Jerónima tuvo en España, cuya larga historia desde su fundación en el siglo XIV hasta nuestros días estuvo siempre ligada a la Corona española. Según la leyenda el origen remoto de la fundación se vincula a la aparición de la Virgen que tuvo lugar en torno a 1.300 en el lugar que hoy ocupa el Monasterio. En 1.340 las tropas castellanas vencieron a las musulmanas en la batalla del Salado bajo la advocación de Nuestra Señora de Guadalupe. En señal de gratitud por la victoria Alfonso XI mandó erigir el Monasterio, cuyas obras se iniciaron a finales del siglo XIV, según el llamado "estilo mudejar", y se prolongarán a lo largo de los siglos en sucesivas reformas y ampliaciones, que contribuyeron a configurar la actual fisonomía del Monasterio, muy diferente, sin duda, de su primitiva estructura. Anexa a las dependencias monásticas tuvo siempre Guadalupe una enfermería, cuyo claustro y botica del siglo XVI se conservan todavía, y una hospedería para acoger a enfermos y peregrinos, siendo la asistencial una de las principales funciones desempeñadas siempre por la institución. Del favor que los Reyes de la Corona de Castilla dispensaron siempre a la vieja fundación de Alfonso XI nos da idea el hecho de que Enrique IV decidieran finalmente ser enterrado en su iglesia, donde descansaba ya su madre, si bien, mayor interés tendrá para nosotros la decisión de los Reyes Católicos de encargar a su arquitecto Juan Guas la construcción de una —

Lam. I
12/19

hospedería real, que ha sido considerada como el palacio más importante que tuvieron los Reyes, a juzgar por la descripción de contemporáneos como Jerónimo Münzer.

A través de las nuevas fundaciones de la Corona se fue creando una nueva tipología de arquitectura conventual que culminó en el reinado de los Reyes Católicos, quienes continuaron la tradición, concluyendo las obras iniciadas por sus antecesores de distintos monasterios y conventos, realizando ampliaciones y reformas en algunos de ellos, o bien, fundando ellos otros nuevos. De esta forma se generó una importante actividad en torno a la arquitectura religiosa que constituye una de las características más destacadas del arte español durante la Baja Edad Media. La arquitectura conventual determinó la aparición de nuevos modelos que -- pueden interpretarse como una simplificación y reducción del amplio repertorio gótico que, sin embargo, permiten el desarrollo de una desbordante fantasía ornamental; se fue configurando así lo que algunos autores han denominado "iglesia de los Reyes Católicos".

II. 5 - La consolidación de una tipología propia.

A). El modelo de "Iglesia de los Reyes Católicos": sentido funcional y valor ornamental.

Los Reyes Católicos continuaron la tradición de sus antepasados vinculando su personalidad a distintas fundaciones de carácter religioso, hecho que constituye uno de los aspectos más característicos del arte del reinado, en el que el componente religioso adquirió, como se verá, - una importancia extraordinaria. Todo ello determinó una frenética actividad a lo largo del reinado destinada a terminar o ampliar las viejas fundaciones de otros monarcas -El Paular, El Parral, San Jerónimo el Real, Guadalupe, ...- o a levantar otras nuevas por iniciativa de la propia Corona, o bajo su protección, obras concebidas en función de un sentimiento piadoso y devocional, pero que estuvieron también destinadas a constituir un elemento representativo al servicio de la Corona en virtud de la insistencia en el contenido emblemático de los edificios. En relación con el - marcado carácter representativo de las construcciones del reinado comenta Ladero que la magnificencia de la Corte no sólo se manifestó en su interior, sino también en los lugares que solían visitar y por los que sentían especial predilección, lo que llevó a la Reina a enviar ayudas y limosnas

durante todo el reinado a hospitales y monasterios que no estaban suficientemente dotados (124). Y puntualiza Bayon que desde el principio Isabel y Fernando se dieron cuenta que la arquitectura era un medio para reforzar el poder ya que ésta permanece siempre arraigada en la tierra y constituye en sí misma un símbolo de autoridad (125).

Explica Benévolo (126) que, concluidos los procesos de construcción de las grandes Catedrales góticas, de los siglos XIII y XIV, la arquitectura del último gótico se caracterizó por la realización de pequeñas iglesias y edificios civiles, atendiendo a las necesidades sociales, económicas y religiosas del momento, si bien, hay que tener en cuenta que por cuanto se refiere a España aquí el proceso de construcción de las catedrales se prolongó durante todo el siglo XV y parte del XVI y que fue precisamente en los talleres de Catedrales como Burgos y Toledo donde se formaron maestros como los Colonia, los Guas y los Egas encargados de llevar a cabo los programas artísticos de los Reyes Católicos.

Se difundieron por la Europa de la Baja Edad Media una serie de modelos simplificados del repertorio gótico, que estuvieron sometidos a versiones locales, pero que se caracterizaron por la construcción de iglesias pequeñas, por lo general de una sola nave; los arcos ojivales adoptaron formas caprichosas y las nerviaturas de las bóvedas se compliaron extraordinariamente. En España, según señala Benévolo, se llenaron los muros a los que se incorporó el esqueleto del edificio; la profusa decoración de signo naturalista cubría todos los paramentos. Explica Benévolo que en estas construcciones el rigor geométrico ya no era tan importante; se pierde en cierto modo la pureza del "estilo", pero se gana en expresionismo con la ayuda de la desbordante y vivaz decoración. Estas construcciones, de estructura sencilla y funcional, se adecuaron perfectamente a las necesidades de la arquitectura conventual, que, como

sabemos, se desarrolló extraordinariamente durante la Baja Edad Media vinculada a la aparición y difusión de las nuevas Ordenes Religiosas: car^{tu}jos, dominicos, franciscanos, ...

La arquitectura de los Reyes Católicos -especialmente por - cuanto se refiere al arte religioso- se mantuvo fiel a la tradición gótica, que a lo largo de los siglos se había incorporado a la cultura arquitectónica castellana con su repertorio de formas y modelos perfectamente asimilado por los maestros locales; esto justificó, en parte, el empleo de - soluciones tradicionales, hecho que ha sido valorado de distinta forma - por los diferentes autores. Según expliqué más arriba, Camón Aznar interpretó el arte de los Reyes Católicos como uno de los momentos más - brillantes de nuestra arquitectura gótica, estimando que la prolongación del "estilo" en algunos edificios del siglo XVI habría de considerarse como la respuesta nacionalista ante la "invasión" de formas extranjeras (127). Manuel Gómez Moreno, por su parte, en una línea de pensamiento similar, consideró el empleo del lenguaje gótico en el arte del - reinado como la expresión del arte popular, lo genuinamente español, -- frente a las modas italianas que introdujeron los Mendoza. Para Gómez Moreno la opción de los Reyes Católicos por las formas góticas significó la defensa por parte de la Corona de estos valores de carácter popular, frente a la "invasión" de formas extrañas a nuestra cultura; de esta forma la elección de los Reyes adquirió una dimensión política que sobrepasó los límites de lo puramente estético (128).

Damián Bayon estima, sin embargo, que las realizaciones - prácticas del reinado de los Reyes Católicos no se correspondieron con la mentalidad política que las impulsó, puesto que estima que los Reyes emplearon un lenguaje formal que estaba en relación con un "estilo - conservador" que no suponía ninguna novedad desde un punto de vista

estrictamente arquitectónico; su arte se sirvió de un "estilo" ampliamente ensayado, sólido y majestuoso, al que se incorporaron los símbolos del poder real. Afirma el autor que a la nueva mentalidad política, - que en España encarnaron los Reyes Católicos, se correspondieron los avances hacia la arquitectura del futuro; pero considera que éstos, una vez consolidado su poder, se convirtieron en conservadores en materia artística (129), juicio, que a mi entender, es un tanto aventurado, puesto que no puede establecerse con rigor una correspondencia mecanicista entre los contenidos políticos y culturales y las realizaciones artísticas, en cuyo origen y desarrollo intervinieron también otros factores intrínsecos al propio fenómeno artístico. Por otra parte, si bien es verdad que el arte de los Reyes Católicos no comportó una renovación importante en el lenguaje formal, se incorporó, como vimos anteriormente, a la órbita del arte cortesano que triunfaba en la Europa del momento.

Bayón justifica sus afirmaciones señalando que España, que - había visto penetrar las corrientes artísticas europeas por el Camino de Santiago, en este momento se encontraba fuera de los círculos habituales de difusión y se hallaba al margen de todo movimiento verdaderamente innovador. Explica el autor que no pueden encontrarse auténticos arquitectos en el sentido estricto del término -imagino que Bayón se refiere a la labor especulativa del arquitecto, tan difícil de probar en la España del momento-; en efecto, puntualiza que aquéllos que trabajaron en la Corte castellana fueron en realidad maestros de obras, capaces de acometer un nuevo edificio, continuar una obra o realizar una reforma, e insiste - en su trabajo fundamentalmente como decoradores; considera que estos - maestros no fueron capaces de responder a las exigencias de los Reyes y cita en apoyo de esta tesis el conocido problema de las críticas de Isabel la Católica ante el proyecto de Juan Guas para San Juan de los Reyes (130). El análisis de Bayón, por cuanto se refiere a la formación y al trabajo de

los arquitectos, se debe ajustar bastante a lo que pudo ser la realidad artística del momento; ahora bien, lo que en mi opinión, pudiera ser más discutible es el papel que se adjudicó a los Reyes en el proceso artístico, quienes, dejando aparte el caso de San Juan de los Reyes, probablemente no requirieron novedades más espectaculares.

El arte gótico a finales de la Edad Media ofrecía un repertorio de modelos sólidos, consolidados por la tradición y la práctica arquitectónica, que permitían interpretaciones libres y la adaptación, por tanto, a las peculiaridades de cada lugar. Tal vez, en contra de lo que opina Bayon, las construcciones de los Reyes Católicos cumplieron a la perfección lo que se esperaba de ellas, ya que tratándose, como venimos viendo, de edificios destinados a albergar a frailes mendicantes su estructura habría de ser sobria y sencilla; la única concesión a la vena imaginativa de los artistas se hallaba en el rico repertorio de la decoración flamígera.

Camón Azanar acuñó un término que encontró un amplio eco entre los historiadores posteriores, "iglesia de los Reyes Católicos", para designar este tipo de construcciones, atribuyendo a los Reyes una importancia decisiva en la consolidación y difusión del modelo. Según el autor, éste fue el resultado de la síntesis entre distintas aportaciones regionales y tendencias arquitectónicas, hecho en el que radica para Camón el carácter "nacional" que, en su opinión, este modelo de iglesia transmitió al arte del reinado, problema que ya abordé anteriormente al estudiar las diferentes denominaciones del "estilo". Estima este autor que la cabecera poligonal tenía su origen en las iglesias de frailes franciscanos o dominicos; el coro en alto recordaba a las iglesias valencianas del tipo de la de Morella; las bóvedas y capillas laterales -- eran de influencia catalana; las nerviaturas estrelladas evocaban un origen alemán ... (131). Explica Camón que este modelo de iglesia tendría

su cabeza de serie en El Parral y, años más tarde, fue el escogido por los jesuitas.

El proyecto para la iglesia del Monasterio segoviano del Parral se remonta a 1.452, según traza del maestro Juan Gallego, si bien, la ejecución de las obras parece muy posterior, coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos y una supuesta intervención de Juan Guas en las mismas, según señalé más arriba, quién ignoramos si alteró en alguna medida el proyecto original. Respondía básicamente la llamada "iglesia de los Reyes Católicos" al modelo de planta de nave única con contrafuertes a los lados y capillas entre los mismos. Esta planta no puede con propiedad considerarse como una novedad del reinado de los Reyes Católicos. Esta tipología respondía indudablemente a una reducción y -- simplificación de elementos más complejos y se usó en función de sus características de funcionalidad y practicidad, en los siglos XIII y XIV en algunos ejemplos del Levante español; una estructura similar -- salvando las diferencias del lenguaje formal-- fue empleada por Alberti en un intento de racionalización del espacio que culminó en su proyecto para San Andrés de Mantua; fue adoptado también por Vignola como modelo del -- Gesú, que se ha considerado como la cabeza de serie de las iglesias jesuiticas. Vignola pudo servirse de un proyecto anterior de Miguel Angel; se trata de una nave con bóveda de cañón a la que sirven de contrafuertes muros de mampostería entre los que están dispuestas las capillas y está rematada por cúpula. Explica Benévolo que este modelo tuvo su origen -- en la estructura de las termas romanas, las iglesias del gótico final, o -- la iglesia de San Andrés de Mantua, pero que es también "la realización esquemática de un sistema estructural más o menos obligado", puesto -- que se trata de una gran sala con estructuras murales continuas. Por -- ello puede emplearse en todas partes y en cualquier contexto cultural, -- en ciudades y pueblos, por toda clase de gentes, sean o no jesuitas (132).

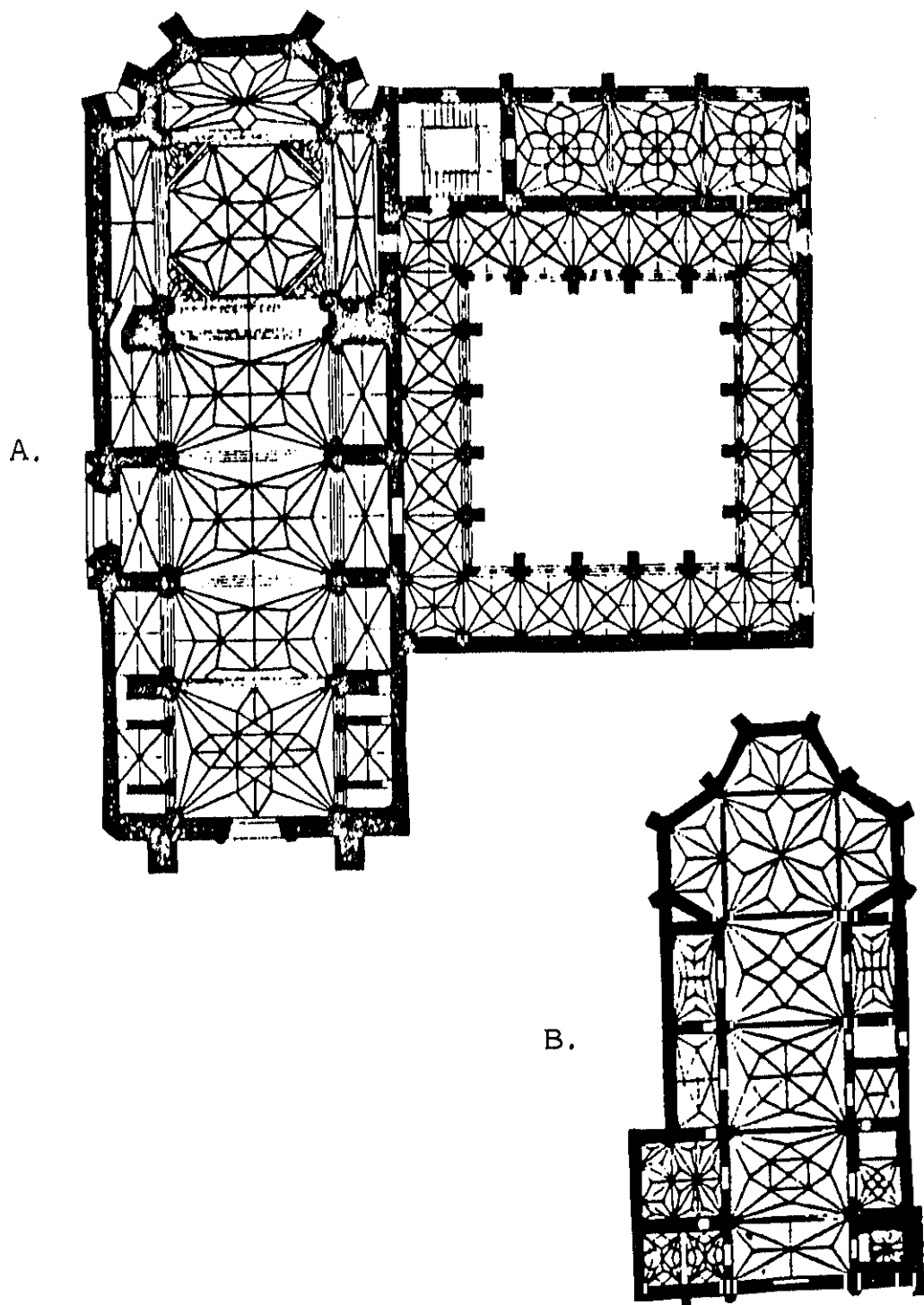


Fig. A: Planta del Convento de San Juan de los Reyes, Toledo.
Fig. B: Planta de la Iglesia del Monasterio del Parra, Segovia.

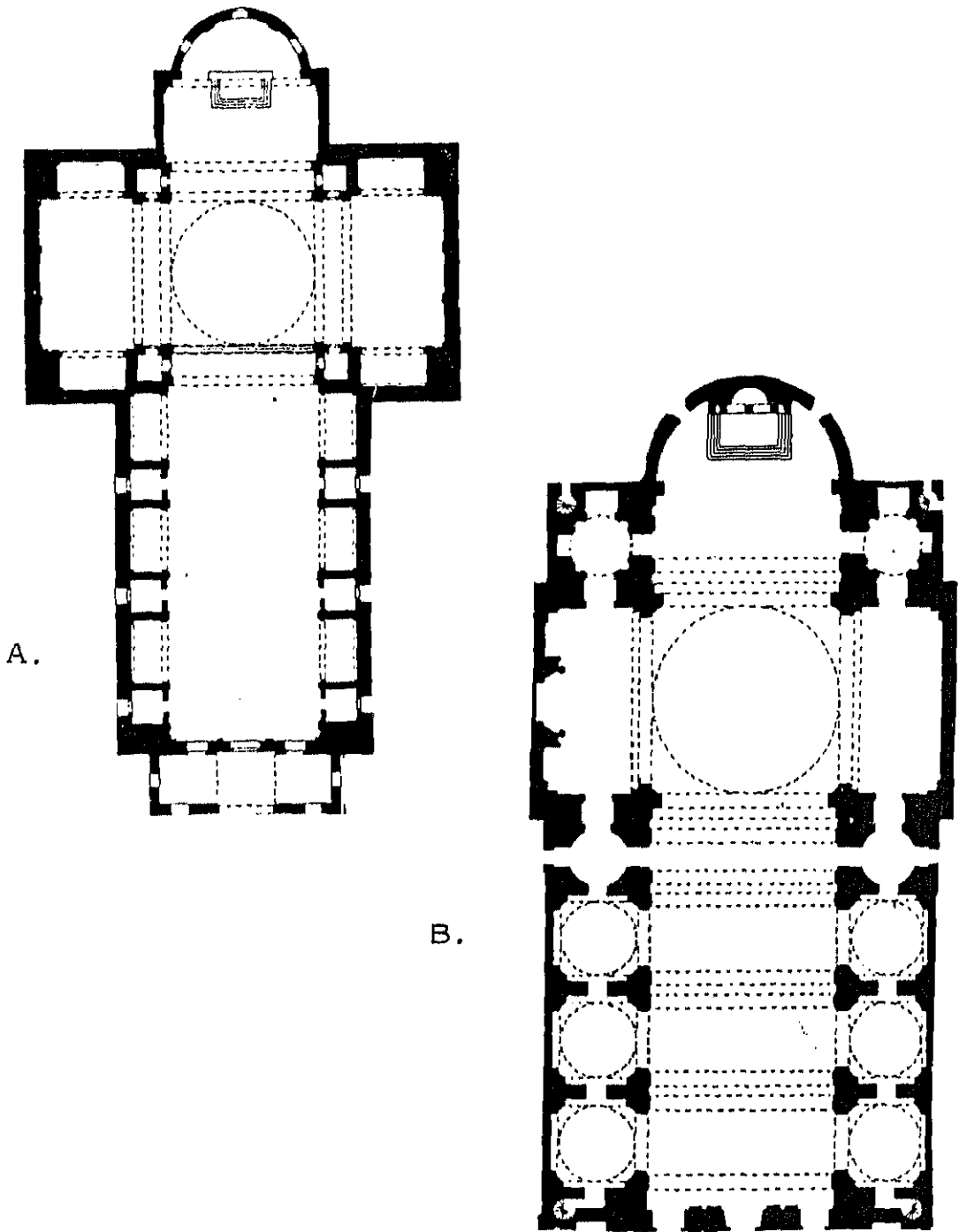


Fig. A: Alberti, planta de la Iglesia de San Andrés, Mantua.

Fig. B: Vignola, planta de la Iglesia del Gesú, Roma.

En definitiva, se trata de un modelo usado desde antiguo en las capillas de los frailes mendicantes por la funcionalidad de su estructura. Es este, por lo tanto, un tipo de edificio que formaba parte de la cultura arquitectónica y que permitía una construcción rápida, sencilla, sin requerir el empleo de grandes recursos, ni técnicos ni humanos. Era por consiguiente el modelo ideal para una iglesia conventual, como lo eran la inmensa mayoría de las que se construyeron en el reinado de los Reyes Católicos, según se verá con ocasión de abordar el estudio de las realizaciones concretas del reinado.

Las líneas sencillas de la arquitectura de la época permitieron, sin embargo, la incorporación de una profusa decoración que constituye su aspecto más característico y, que al fundirse con las formas de la tradición gótica, dió origen a un lenguaje nuevo. Esta profusa decoración se nutría fundamentalmente de los recursos del gótico flamígero, que se había introducido en Castilla a principios del siglo XV por las familias de maestros flamencos. Esta fase final del Gótico se caracterizó por el barroquismo de las formas, una repetición y reiteración de motivos ornamentales, una mayor complejidad de los elementos estructurales, nervios y arcos ... El gótico flamígero o gótico florido aparece como un estilo de oro pel que sólo incidía en el exterior de los edificios, sin alterar su estructura, que denota una sociedad en crisis, una época de cambio que conduciría a la búsqueda de nuevas experiencias (133), lo que explicaría la incorporación de elementos exóticos, que en nuestro país se corresponderían con la estética morisca (134).

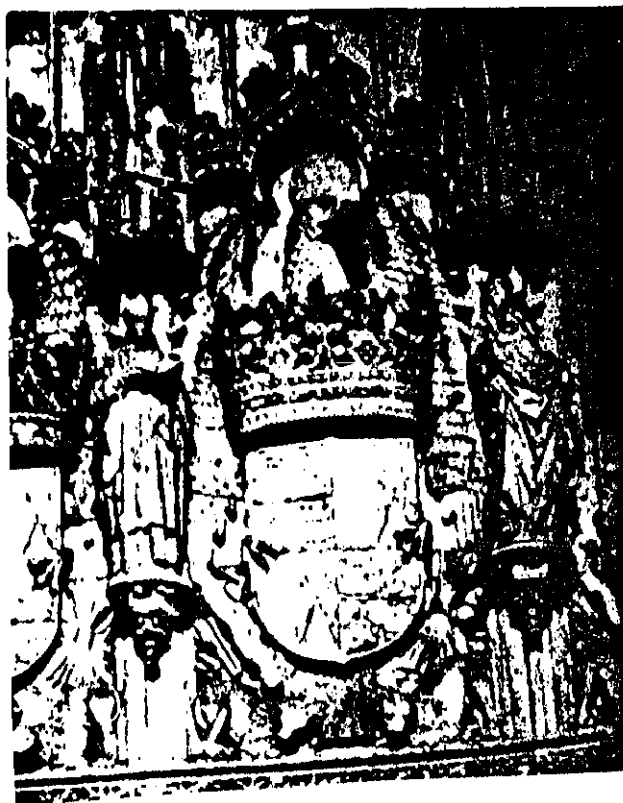
En España el barroquismo de los elementos de soporte -arcos y nervios- no se llevó a sus últimas consecuencias, como sucedió en otros países del norte, pero los paramentos se cubrieron profusamente de una decoración de origen germánico y signo naturalista, donde los motivos ve-

getales se confunden con las representaciones de monstruos y animales. Comenta Camón Aznar a este respecto que la decoración plástica reproduce los temas más picudos, los relieves más carnosos y táctiles, todo ello impregnado de un marcado carácter naturalista que le hace reptar por las fachadas "como fronda viva", y concluye afirmando que - hasta cuando se reproduce al hombre, éste adopta la apariencia de salvaje, aludiendo a un tema muy difundido en la iconografía de la arquitectura de este período (135). De signo naturalista es la decoración del claustro de San Juan de los Reyes de Toledo, que se ha relacionado con el arte de Juan Guas, la que preside el conjunto que Gil de Siloé labró para la Cartuja de Miraflores ... Pero durante el reinado de los Reyes Católicos la ornamentación se enriquece también con otros elementos, elementos de la tradición morisca, estructurales y ornamentales, que se incorporaron al conjunto de la decoración de maestros como Juan Guas pasados a la piedra, así como los símbolos y emblemas de los Reyes Católicos, reforzando el contenido emblemático de las fundaciones de la Corona (136). Torres Balbás explica lo que el "estilo" tenía de común con otra forma peninsular de interpretar el tema, el "Manuelino" que se desarrolló en Portugal, y lo que de él le diferencia; señala Durán al respecto, que - aquí, la irracionalidad de la decoración "... lo vital pugna por salir a la superficie de las formas, pero no se apodera de ellas y transforma todo en una especie de bosque" (137), como lo demuestra el caso de San Juan de los Reyes, donde domina el orden y la geometrización de la heráldica; elementos heráldicos que el autor relaciona con la estética "mudejar".

La incorporación de los emblemas de la Corona a la ornamentación de los edificios no constituye una novedad del reinado de los Reyes Católicos, sino que éstos pueden encontrarse en otras fundaciones anterior

res, si bien, en este reinado su desarrollo fue mucho mayor, llegando a fundirse con la decoración flamígera, hecho que ha de interpretarse en relación con el contenido emblemático que los Reyes asignaron a la arquitectura; su preocupación por el tema se demostró cuando, al enviar a Santiago las trazas para el Hospital Real, mandaron también un extenso memorial en el que se recogían todas las normas que habían de seguirse en la ejecución de las obras, haciendo mención expresa de que debían figurar en el edificio las armas de los fundadores (138). La inscripción latina, donde figuran los nombres de los Reyes fue posteriormente redactada por el Dean de la Catedral, encargado de la supervisión de las obras.

Los grandes escudos de armas son los elementos más habituales de la decoración de las fundaciones de la Corona y en aquéllas que gozaron de su protección. A las armas de Castilla -escudo partido con castillos y leones-, que pueden verse todavía, junto al escudo personal de Juan II, en la Cartuja de Miraflores, se unieron las del Rey Fernando, componiendo un escudo que fue variando a lo largo de los años; primero se incorporaron a las armas de Castilla las de Sicilia, como una referencia al título que se otorgó al Príncipe Fernando al contraer matrimonio. Más adelante, cuando Fernando asumió la Corona de Aragón, éstas últimas se sustituyeron definitivamente por las de Aragón y Cataluña. El modelo más empleado fue, por lo tanto, aquél en el que aparecían las armas de Castilla, León, Cataluña y Aragón sobre el águila de San Juan y acompañado por dos leones, símbolo de la fuerza de la Monarquía; tras la incorporación a la Corona de los reinos de Granada y Navarra la granada y las cadenas del emblema de Navarra se incluyeron también en el escudo real. En un primer momento de indecisión cabe la representación de los dos escudos -el de Castilla y el de Aragón- por separado, como aparecían en la fachada de la antigua Universi



San Juan de los Reyes, Toledo, detalle de uno de los grandes escudos del crucero.

dad de Valladolid, ya desaparecida (139).

El escudo de los Reyes Católicos jugó un papel trascendental en la composición de muchas fachadas. Tal vez, el ejemplo más representativo sea el de la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid, ^{Lam. V}₇ cuya interesantísima iconografía gira alrededor del escudo real. Ahora bien, por cuanto se refiere a la arquitectura religiosa, la representación más clásica del escudo real lo coloca en el centro del remate triangular de algunas de las fachadas -San Pablo de Valladolid, Santa Cruz de Segovia, San Jerónimo el Real de Madrid, la ^{Lam. V}₃ Cartuja de Miraflores-, ^{Lam. I}₉ fachadas que han de interpretarse como variantes del modelo de fachada-retablo, que estudiaré a continuación, -acompañado por dos leones subraya, como veremos más adelante, el contenido emblemático de las mismas.

Sin embargo, los escudos más espectaculares son los que se encuentran en los machones del crucero de San Juan de los Reyes, ya que ningún edificio tuvo la riqueza de emblemas del templo toledano. Mucho menos desarrollados son, por el contrario, los emblemas que aparecen en la Capilla Real, aunque esto no disminuya su valor simbólico y emblemático; en los arranques de las bóvedas encontramos a lo largo de la nave una serie de escudos rodeados por una orla de laurel y acompañados por la divisa de los Reyes. Idéntica composición tienen los escudos reales -que, sostenidos por ángeles, se encuentran en el interior de la iglesia de la Cartuja de Miraflores. Escudos de armas pueden encontrarse también en otros elementos del interior de los edificios, retablos, sepulcros, sillerías, completando el contenido emblemático de los mismos.

La divisa de los Reyes Católicos suele acompañar a los escu-

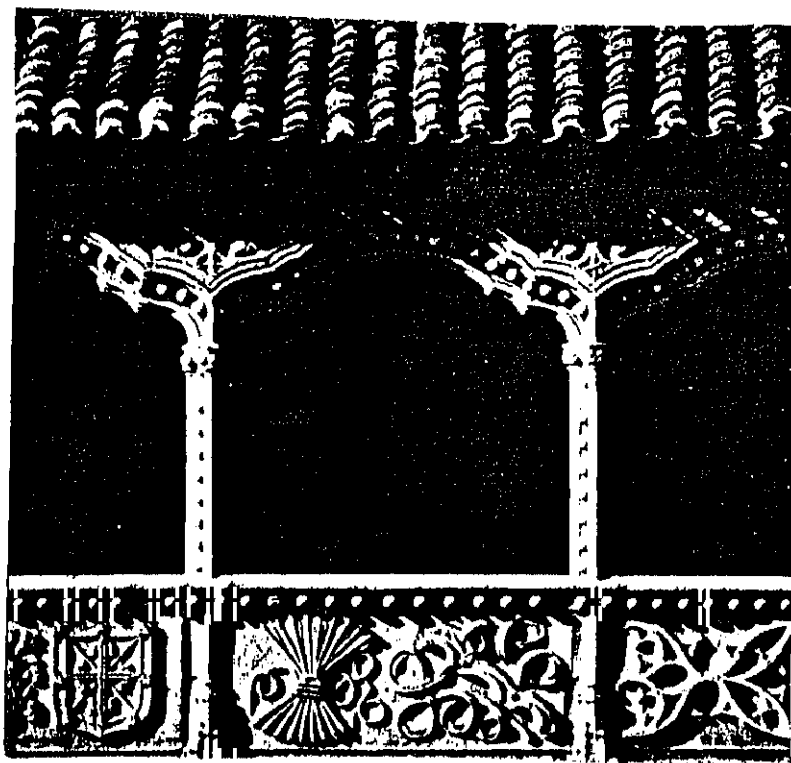
dos, sobre todo cuando éstos se representan con mayor desarrollo, aunque es frecuente encontrarla como tema aislado de decoración. El haz de flechas y el yugo con el doble nudo, unido al lema "Tanto Monta", constituyen el emblema de los Reyes. Según parece su invención se debió al humanista Nebrija, y tanto el lema, como el yugo, guardaban relación con la figura de Fernando, signifiando el acuerdo al que los Reyes llegaron según la Concordia de Segovia, mientras que las flechas deben considerarse como la divisa personal de la Reina Isabel (140). En el devocionario de la Reina aparecían exclusivamente las flechas; esta divisa puede encontrarse también en algunos ejemplos de joyería como el famoso collar de las flechas que describe Angulo (141) y que puede relacionarse con el collar que lleva la estatua yacente de la Reina Juana en la Capilla Real.

En los primeros años el yugo y las flechas pueden representarse de forma independiente, desempeñando una importante función en el desarrollo compositivo de fachadas como la de Santa María de Aranda de Duero. Suelen colocarse a ambos lados del escudo real, o bien, a modo de gallardetes, sostenidos por los leones que flanquean el escudo, como en la fachada de Santo Tomás de Avila. Sin embargo, abandonan con frecuencia los escudos de armas para incorporarse a la decoración de distintas partes del edificio, en los antepechos de las ventanas, o componiendo frisos decorativos a lo largo de las crujías de los patios: patios del colegio de San Gregorio, de Santo Tomás de Avila, ...

Lam. V
2

Lam. V
11/12

En algunas fundaciones de Enrique IV se podía ya advertir la presencia de la divisa, la granada y el cardo, aludiendo al lema del monarca, "el agridulce reinar", como elemento decorativo; así los encontramos en la decoración interior de la iglesia de El Parral, o repitiendo por la fachada de San Jerónimo el Real de Madrid. En efecto, la -



Santo Tomás de Avila, Patio de los Reyes,
detalle del antepecho con la divisa de los -
Reyes Católicos.

presencia del tema de la granada en la ornamentación del retablo del Pualar ha sido motivo de controversia en la interpretación y datación de la obra, puesto que, según he comentado anteriormente, para María Elena Gómez Moreno se correspondería con el reinado de Enrique IV en función precisamente de estas granadas (142), mientras que Brans lo considera obra del último tercio del siglo (143).

Otro elemento que no falta nunca en los conjuntos ornamentales del reinado de los Reyes Católicos son las iniciales de los Reyes. Azcárate explica que las iniciales eran frecuentes en la iconografía de los siglos XIV y XV (144), costumbre que se continuó en algunos ejemplos de joyería de tiempos del Emperador Carlos V; grandes iniciales adornaban, asimismo, la tumba del Duque Berry (Dyon) anterior a 1.460, de igual forma que en la de Margarita de Austria en Bona a principios del siglo XVI. Pero más importante que el origen franco-borgoñón de esta moda es para el tema que nos ocupa el desarrollo que ésta alcanzó en la decoración de tiempos de los Reyes Católicos, destinada a destacar y poner de manifiesto el fuerte contenido personalista que se dió a la política del reinado (145).

De igual manera que el yugo y las flechas, las iniciales de los Reyes fueron empleadas con frecuencia como pretexto decorativo, constituyendo una constante referencia emblemática. Airosa crestería de -- Lam.IV
15 y 1
traza gótica remata el exterior de la Capilla Real en Granada a base de decoración de iniciales; éstas aparecen también en las tribunas de San Juan de los Reyes formando parte de la rica ornamentación de contenido emblemático del edificio,...

Escudos, divisas e iniciales, compusieron, junto con las monumentales inscripciones en letras góticas, la decoración emblemática

habitual en la arquitectura de los Reyes Católicos. La presencia de las grandes inscripciones recorriendo los muros de edificios como la Capilla Real o San Juan de los Reyes se ha interpretado como una referencia ^{Lam. I} a la influencia árabe de las decoraciones epigráficas; estas inscripciones, alusivas a la fundación del edificio por lo general, juegan un papel muy destacado en la organización y estructuración de la ornamentación, dividiendo el paramento, como en el caso de San Juan de los Reyes, en dos zonas bien diferenciadas. La inscripción, reproduciendo el lema de los Reyes, corre por los muros exteriores de Santa Cruz de Segovia, ^{Lam. 4} aludiendo a la Concordia de Segovia que significaba el acuerdo político al que llegaron los dos esposos en esta ciudad.

=. =. =. =. =. =.

En resumen, cabe señalar que la "iglesia de los Reyes Católicos" constituye una etapa en el desarrollo del modelo de iglesia conventual de nave única, cuyo origen remoto, según Benévolo, se encuentra en las termas romanas y que culminó en las iglesias jesuíticas. Su utilización en el arte del reinado viene determinada por el carácter conventual de la mayor parte de las fundaciones. En estas iglesias se empleó un repertorio de formas góticas, según el "estilo" de los maestros — hispano-flamencos que trabajaron en los principales centros de la Castilla del momento; aspecto que, por otra parte, constituye también una referencia al mito cortesano a que he hecho alusión, estudiando la presencia en la Corte de pintores de origen o formación flamenca. Se justifica así el empleo de un determinado lenguaje formal que se caracterizaba por una reducción y simplificación de elementos góticos, pero que frente a la compar

timentación del espacio que había caracterizado a este estilo arquitectónico, supuso una concepción unitaria del espacio. La incorporación a esta estructura del repertorio decorativo y ornamental característico del reinado le confirió su fisonomía propia, que surgió con la frescura y vitalidad del estilo de Guas y se continuó con los ejemplos más sobrios y simplificados de Enrique Egas.

-oOo-

B). Las portadas en el arte de los Reyes Católicos.-

El problema de la fachada-retablo.

Las portadas de los edificios constituyen un elemento muy peculiar dentro del arte de los Reyes Católicos, lo que justifica un estudio del tema de forma independiente. Estas portadas han de considerarse como herederas de una larga tradición medieval que, desde la configuración del Románico y el Gótico, asignó a las portadas y fachadas un enorme valor iconográfico de indudable eficacia plástica y didáctica. El arte de este reinado enriqueció las fachadas de los edificios con los recursos formales del arte de su tiempo —pináculos, cresterías y arcos de formas caprichosas— aportó la nota vitalista de la rica y jugosa ornamentación vegetal —vid, cardo, granado—, no exenta de cierto contenido simbólico en ocasiones, que juega un destacado papel plástico en la composición de muchas fachadas y portadas —San Jerónimo el Real, San Gregorio de Valladolid, la Cartuja de Miraflores, . . .—, incorporó una serie de temas de carácter religioso —que constituyen una referencia al contenido de la religiosidad de la época y, finalmente, recogió un variado repertorio de motivos heráldicos —emblemáticos, que ponen de manifiesto el sentido representativo que se asignó a muchas de las fundaciones, aportando quizás la nota más característica del arte del reinado.

De todo lo anterior se desprende que en el arte de los Reyes

Católicos las portadas han de considerarse como una interpretación personal de los elementos, tanto formales, como iconográficos del arte de su tiempo. Con el arte del reinado se ha relacionado, en efecto, la aparición y desarrollo de la fachada-retablo, cuya denominación obedece a su organización a la manera de un gran retablo en piedra subdividido en calles y cuerpos de enorme riqueza iconográfica y ornamental que, situadas en el exterior de los edificios, constituyen una llamada de atención sobre las características peculiares de los mismos. Esta organización de fachada se configura, por otra parte, como un elemento formal que el reinado de los Reyes Católicos aportó al arte posterior, puesto que, si bien, con un tratamiento estético diferente, el modelo persistió en fachadas como las del Hospital Real de Santiago o la de la Universidad de Salamanca, edificios cuyo proyecto databa del tiempo de los Reyes Católicos, pero cuya fábrica obedece a unos presupuestos formales ya muy diferentes.

Dado el interés del tema, el problema de la fachada-retablo es susceptible de ser abordado desde distintas ópticas. Tiene un interés urbanístico, puesto que, creando conjuntos de indudable espectacularidad plástica, contribuyen a transformar en alguna medida el paisaje urbano. Con su contenido iconográfico las fachadas-retablo constituyen una referencia a la nueva orientación de la espiritualidad de su tiempo -fachadas de San Pablo de Valladolid, de Santa Cruz de Segovia, de Santa María de Aranda de Duero-. Estas fachadas adquieren también un valor de carácter representativo en virtud de los distintos elementos emblemáticos que se incorporan a ellas, elementos que hacen referencia a la personalidad del fundador y, más frecuentemente, como veremos, a los Reyes y a la institución monárquica en general, por todo lo cual la fachada-retablo se convierte en un elemento fundamental a la hora de proceder a un -

estudio del contenido emblemático de la arquitectura, y del arte en general, en el reinado de los Reyes Católicos.

Ahora bien, los ejemplos de fachada-retablo propiamente dichas son escasos, limitándose casi exclusivamente a las de San Pablo y San Gregorio de Valladolid, que constituyen el prototipo del modelo y que, se han relacionado con el arte de Simón de Colonia. Existen, sin embargo, una serie de fachadas que pueden considerarse como versiones simplificadas del modelo de Valladolid -Capilla Real, Santa Cruz de Segovia, Santa María de Aranda de Duero, ...- que tienen un evidente interés por su contenido iconográfico y características formales. Otras portadas de menor desarrollo -Cartuja de Miraflores, El Paular, ...- insisten también en alguno de los temas más representativos del arte del reinado. Todo lo cual puede justificar el intento de abordar el estudio del contenido iconográfico, simbólico y representativo de todas ellas, atendiendo a los temas más característicos que en ellas se representan.

-oOo-

Los elementos de carácter representativo.

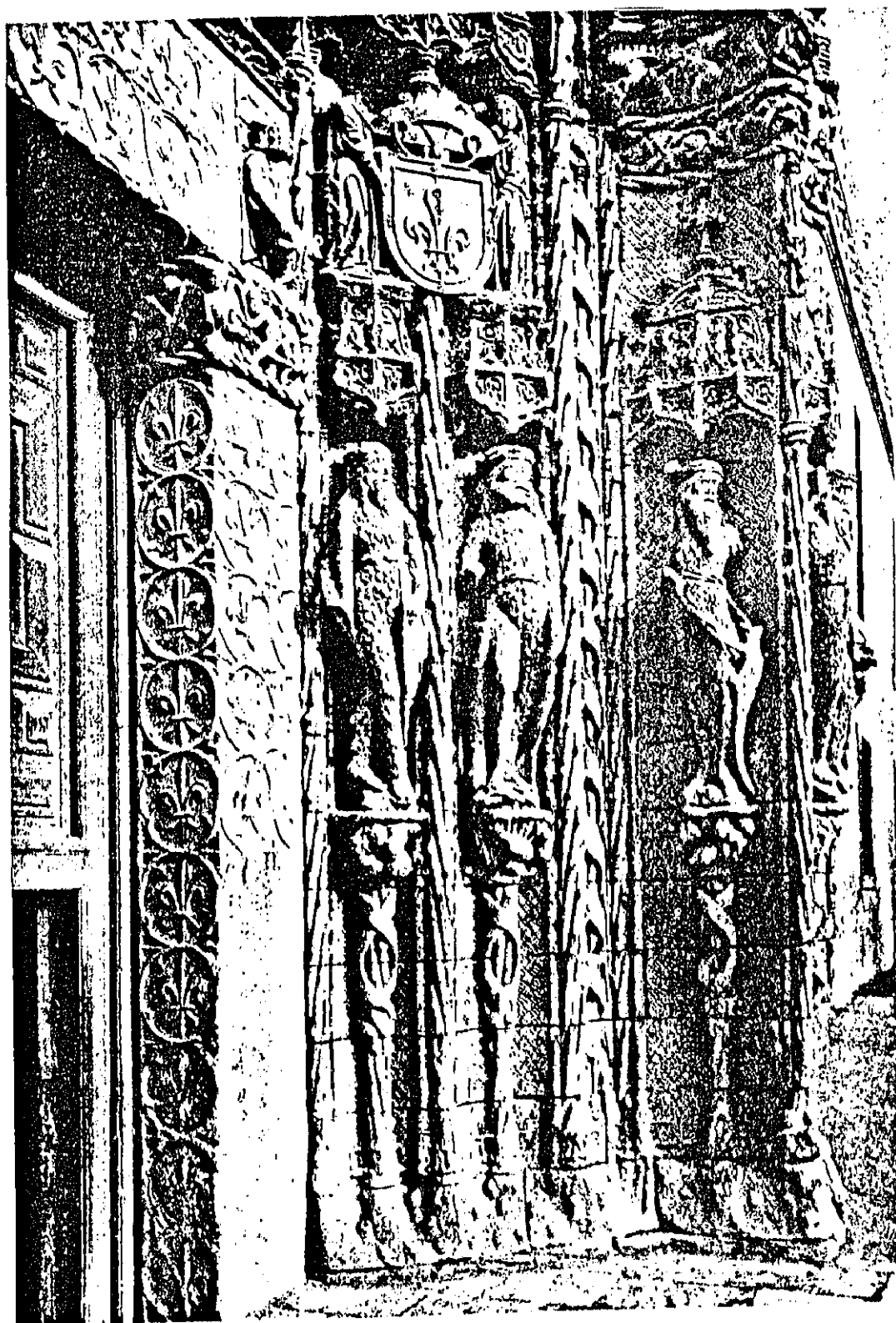
El valor representativo que se ha asignado a las fachadas en el arte de los Reyes Católicos viene determinado por la presencia en ellas de una serie de elementos alusivos a la personalidad del fundador, a la intervención de la Corona en dicha fundación, a la función del edificio en cuestión, a las propias Ordenes Religiosas, etc. . Estos elementos, por cuanto se relacionan con la personalidad de los Reyes y de la institución monárquica en general, deben interpretarse de acuer-

do con el contenido representativo y emblemático que caracterizó el arte de los Reyes Católicos y que se puso de manifiesto en las distintas especialidades artísticas mediante la incorporación a los diversos objetos de las armas, los emblemas o la propia representación de los Reyes. Todo lo cual justificaría la presencia en muchas de las fachadas de la época de las armas de los Reyes Católicos -rematando el contenido iconográfico- de la fachada, como en el caso de San Pablo de Valladolid o Santa Cruz de Segovia, o bien, como motivo central de la misma, como en el Colegio de San Gregorio- acompañados, las más de las veces, por la divisa, - que en otras ocasiones puede representarse como elemento independiente, jugando un papel de innegable eficacia plástica, caso de las fachadas de Santa Isabel la Real en Granada o Santa María de Aranda de Duero.

Según he explicado más arriba, los escudos de armas de los Reyes Católicos constituyen un elemento muy característico en la iconografía y ornamentación de las fachadas, haciendo ya clásica dentro del arte del reinado la imagen monumental de la fachada coronada por remate triangular con la representación del escudo real en su centro a que he hecho repetidas referencias. Sin embargo, al margen de los emblemas propiamente dichos en ocasiones se recogen otros motivos que suponen también una referencia a la Monarquía; en este sentido ha de interpretarse la representación de los reyes de armas que podemos encontrar en la fachada del Colegio de San Gregorio y en la de la Capilla Real que ^{Iam. V}₉ se corresponde con el interior del crucero de la Catedral de Granada. La rica iconografía de la fachada de San Gregorio, susceptible de una sugestiva interpretación global alusiva al desarrollo de su único programa, recoge diferentes motivos que en sí mismos tienen un alto interés; es éste el caso de la representación de los soldados armados con dalmáticas cortas y de los rudos guerreros simidesnudos -salvajes- que se sitúan en los extremos del motivo central de la fachada, correspon-

diéndose los primeros con la altura del monumental escudo de armas de los Reyes (146). Se trata, en definitiva, de reyes de armas, elemento de origen heráldico que ha de ponerse en relación con la representación del escudo real y que, con un origen muy anterior, se recoge en otras manifestaciones del arte del reinado, al margen de las fachadas, constituyendo una referencia emblemática a la dignidad real, como en el caso del sepulcro del Infante don Alfonso en la Cartuja de Miraflores o de la cabecera de San Juan de los Reyes de Toledo. Los reyes de armas constituían un elemento esencial en las manifestaciones cortesanas de este período, como refiere Valera en alguno de sus Textos (147). Por su parte, Fernández de Oviedo en su análisis de los distintos oficios cortesanos nos describe en El libro de la Cámara del Príncipe don Juan las funciones de los reyes de armas (148), problema al que alude también el propio Valera, entre otros tratadistas de su tiempo, en sus obras Tratado de las Armas, Ceremonial de Príncipes, ...

Ahora bien, la incorporación de la representación de salvajes a la iconografía de la fachada de San Gregorio ha dado pie a toda clase de interpretaciones sobre el sentido general del programa iconográfico de la fachada, pero, al margen de este problema, hay que notar cómo el tema del salvaje fue un elemento muy característico de la iconografía de la época y se recoge en otras fachadas como la del Palacio del Infantado de Guadalajara. Este motivo fue empleado en la ornamentación de la arquitectura palaciega del siglo XV, pudiendo encontrarse en el Alcázar de Segovia (149) y en el llamado Salón de Salvajes del propio Palacio del Infantado (150). Azcárate (151) estudia el origen del tema, vinculándolo a la tradición heráldica, así como, su difusión en el arte y la literatura de la época, con lo cual puede afirmarse que este motivo se halla en relación con la iconografía de los reyes de armas, asignándole un valor emblemático de carácter representativo. Por otra parte, como sabemos, se —



Colegio de San Gregorio de Valladolid, detalle de la fachada donde destaca la representación de sálvajes.

incluye el motivo de los reyes de armas en las jambas de la fachada de la Capilla Real del interior de la Catedral -que ha de considerarse como un modelo simplificado de fachada-retablo-, fundación expresamente vinculada a la Corona, hecho que justificaría la aparición de algunos temas que adquieren una significación marcadamente emblemática.

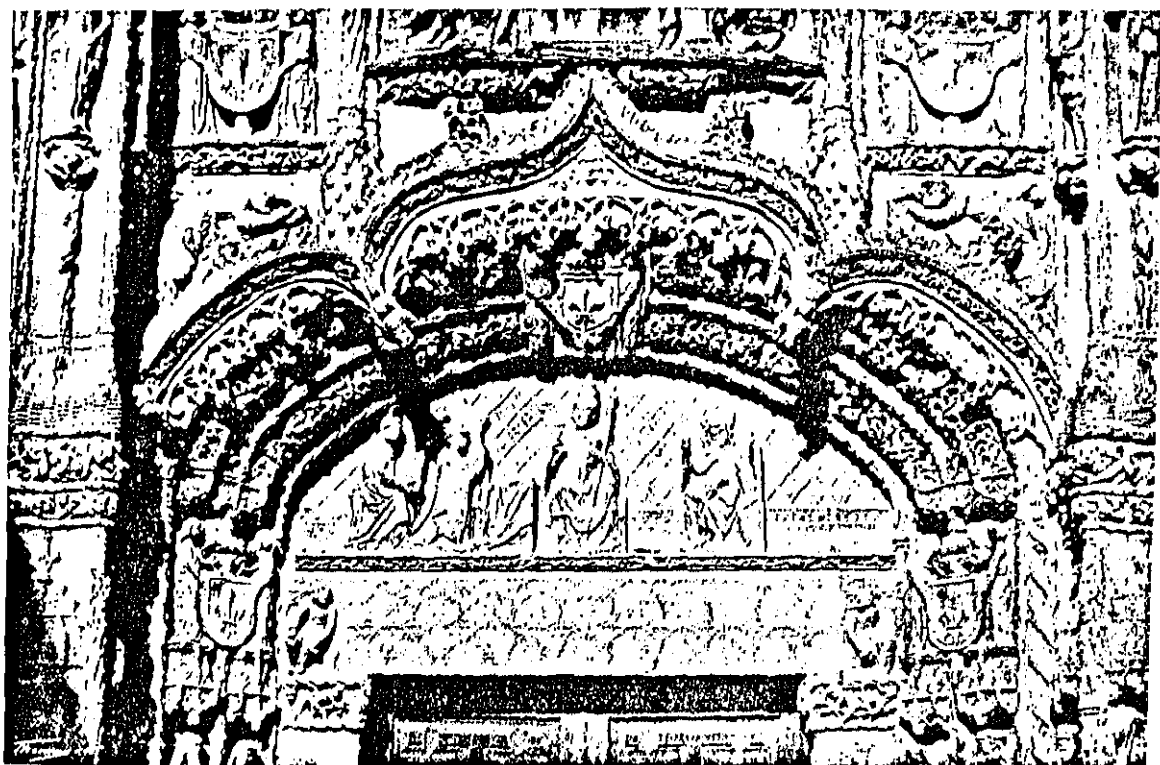
Al contenido representativo que asumió la Capilla Real hacen referencia algunos temas iconográficos que se representan en su fachada, en la que, por otra parte, como es usual, aparece como motivo central el escudo de los Reyes, junto a la divisa. Me refiero a la representación del tema de la Adoración de los Reyes que corona la fachada junto a las imágenes de San Jorge y Santiago. El tema de la Adoración de los Reyes ha de ponerse forzosamente en relación con el carácter regio de la fundación; esta composición aparece también con idéntico sentido en la fachada de Santa María de Aranda de Duero, según veremos más adelante, fachada en la que asimismo adquieren un notable desarrollo los emblemas de la Corona. La incorporación a la iconografía de esta fachada de la Capilla Real de las imágenes de Santiago y San Jorge constituye una referencia emblemática a los reinos de Castilla y Aragón, de los que éstos son los Santos Patronos. En el interior de la Capilla se repite la representación de estos Santos en la iconografía del sepulcro de los Reyes Católicos, tanto en los flancos de la cama, como en los dos medallones que llevan al cuello las estatuas yacentes de los Reyes. En la misma fachada puede verse la representación de los Santos Juanes que constituye una referencia a la advocación bajo la cual se coloca la Capilla, aludiendo a una devoción personal de los Reyes, problema que, a su vez, puede interpretarse también como un elemento de carácter representativo referido a la personalidad de los fundadores.

En efecto, las referencias de carácter representativo más significativas que se incorporaron a la iconografía de estas fachadas — son aquellas que aluden a la personalidad del fundador, problemas que ha de ponerse forzosamente en relación con el triunfo del individualismo. La representación del fundador se convierte en elemento habitual en las fachadas del reinado de los Reyes Católicos. Esta representación, ofreciendo el edificio a la Divinidad, o bien, simplemente incorporada al contexto de una composición de carácter sagrado, tiene un enorme interés iconográfico, vinculándose al desarrollo del tema del donante en las artes figurativas que, según veremos en su momento, — constituyó un elemento fundamental en la configuración del retrato como género independiente, subrayando el triunfo de ese espíritu individualista (152).

El valor significativo ^{que} puede asignarse a la representación del fundador en estas fachadas es doble; por una parte, permite la referencia a una concepción jerarquizada y transcendente del mundo de raíz medieval que reclamaba todavía el amparo y protección de la Divinidad, aspecto que se subraya al tratarse de edificios de carácter religioso; por otra parte, comporta una referencia a los nuevos valores individualistas que conlleva el culto a la personalidad del mecenas, lo que supone una intencionalidad de sentido representativo similar a la de algunas pinturas de la misma época en las que la representación del mecenas se incorpora al contexto de una composición de carácter religioso, caso de algunas tablas muy representativas del arte de los Reyes Católicos en las que se integra la representación de los Reyes en un tema de carácter sagrado como la llamada Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado, la Vigen de las Huelgas, o de la tabla que los Reyes regalaron a la iglesia de San Juan de los Reyes en Granada.

Si bien, el valor plástico de las composiciones de las fachadas suele ser inferior, tratándose más que de auténticos retratos de simples representaciones, aunque la frecuente presencia de las armas y emblemas del fundador presta a los edificios un sentido emblemático que no alcanzaron las pinturas.

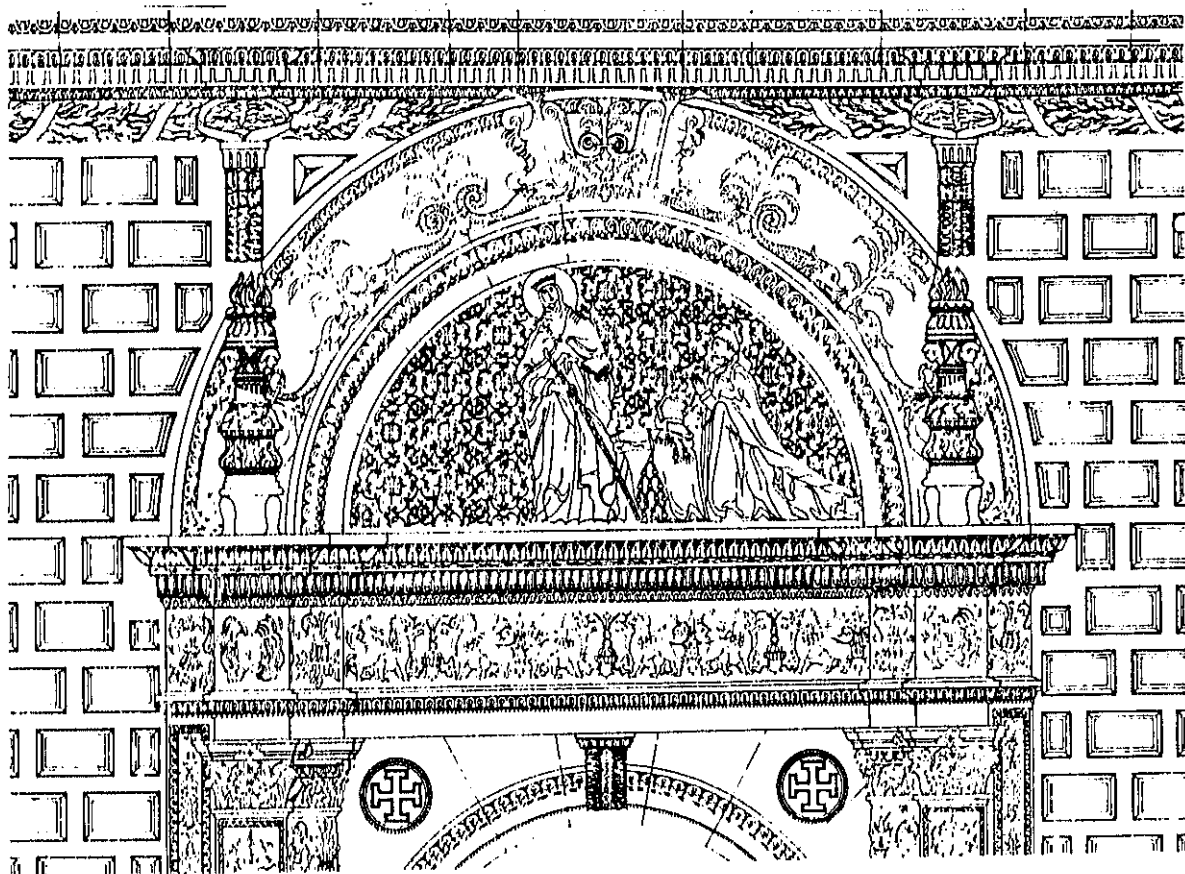
El Obispo de Palencia, Fray Alonso de Burgos, fue representado en las fachadas de sus fundaciones vallisoletanas, composición que adopta dos modelos diferentes, según se trata de San Pablo o San Gregorio, pero de igual valor iconográfico. En la parte inferior del monumental retablo en piedra que constituye la fachada-retablo del Colegio de San Gregorio, en el lugar reservado a los temas de carácter religioso, puede verse la representación del fundador ofreciendo el edificio a San Gregorio; la representación orante de Alonso de Burgos asume en el conjunto de la compleja iconografía de la fachada la función del donante de un retablo a que hacía referencia más arriba. La fachada del Convento de San Pablo se corresponde también con el reinado de los Reyes Católicos y la actividad fundacional de Fray Alonso de Burgos; éste aparece representado en el tímpano de la portada, junto a Dios Padre y a la Coronación de la Virgen, acompañado de los Santos Juanes, como intermediarios ante la Divinidad. En esta fachada la imagen de los Santos Juanes, situada junto al fundador, tiene por misión reproducir el modelo iconográfico que Francastel denomina como "presentación por el Santo", que para el autor constituye un paso previo a la aparición de la figura del donante (153). En esta fachada los Santos Juanes pueden interpretarse también como una referencia de tipo representativo a la personalidad del fundador. A propósito de la incorporación de este tema a la iconografía de la fachada se ha cuestionado que se tratara de la representación del Obispo de Palencia, pensando -



Colegio de San Gregorio de Valladolid, detalle del
tímpano de la portada.

que los Santos Juanes pudieran constituir una alusión al nombre del Prior Juan de Torquemada, si bien, Arribas se inclina por la responsabilidad de Alonso de Burgos en las obras, y por consiguiente, estima que es éste quien figura en la fachada, afirmando que los Santos Juanes se correspondían con una devoción personal del Obispo (154). Otras referencias emblemáticas alusivas a la personalidad del fundador vienen determinadas en estas fachadas por la repetida presencia de sus armas con el emblema de flor de lis, que se repite como ornamentación en el exterior y en el interior del Colegio de San Gregorio. Aparece también la referencia emblemática a la Orden dominicos en este caso-, cuyo emblema se incluye en estas fachadas y en la ornamentación de los patios del Colegio, como era usual en la arquitectura religiosa del reinado estrechamente vinculada a las Ordenes Religiosas. Con relación a este problema cabe recordar la presencia del cordón franciscano, como emblema de la Orden, en la fachada de Santa Isabel la Real de Granada.

En la fachada del Colegio de Santa Cruz de la misma ciudad de Valladolid, institución que responde a una fundación del Cardenal Mendoza del último tercio del siglo XV, aparece también la representación del fundador. Sin embargo, la fachada del Colegio, y en parte la fábrica del edificio, no puede emparentarse estilísticamente con el arte de los Reyes Católicos, puesto que, según estima Gómez Moreno, en el Colegio está documentada la intervención de Lorenzo Vázquez, y el mismo puede considerarse como uno de los primeros edificios españoles — donde se deja sentir la presencia de la nueva estética renacentista, si bien, el mismo autor alude a una recíproca influencia de San Gregorio y San Pablo en Santa Cruz, y de éste, cuyas obras pueden darse por concluidas en 1.491, en los anteriores. (155). La fachada se resuelve



Colegio de Santa Cruz de Valladolid, detalle del
tímpano de la portada.

en efecto, al gusto italiano con sillares en forma de almohadillado, pero en ella persisten muchos elementos iconográficos de la tradición anterior, como el propio escudo de armas de los Reyes Católicos. En el tímpano de la portada puede verse la representación orante del Cardenal Mendoza ante un reclinatorio sobre el que descansa el capelo cardenalicio y un libro abierto; este modelo iconográfico de orante, que evidentemente encuentra su origen en el donante medieval, tiene en sí mismo un enorme interés ya que, como veremos en su momento, alcanzará una amplia difusión en la escultura funeraria española. La representación del Cardenal se encuentra junto a otra de Santa Elena que lleva una cruz y un libro; esto debe considerarse como una referencia de carácter representativo, así como la representación de la Cruz de Jerusalem que figura en las enjutas del arco de la portada, aludiendo al título que ostentaba el Cardenal y al nombre del Colegio. Persiste, -- por lo tanto, en este edificio el contenido de carácter representativo de la fachada de los Reyes Católicos, a través de unos elementos similares, aunque con un tratamiento formal muy diferente.

La representación del Cardenal Mendoza se incorpora también a otra fachada que, si bien, no está directamente relacionada con el arte de los Reyes Católicos, iconográficamente reproduce un modelo similar. A finales del siglo XV puede fecharse la fachada del Sagrario de la Catedral de Málaga --sin duda, lo más antiguo de la fábrica -- del templo--, que responde a una versión simplificada del modelo de fachada-retablo. En la parte superior de esta fachada puede encontrarse la representación del Cardenal Mendoza y de Hernando de Talavera, ofreciendo el templo a la Virgen.

Sin embargo, mayor interés tiene para nosotros las distin-

tas representaciones de los Reyes Católicos que figuran en algunas de las fachadas más interesantes del arte del reinado, tanto religiosas, - como civiles, que se corresponden con las fundaciones de la Corona, o bien, de particulares, pero que gozan de la protección y apoyo de los Reyes. Esta costumbre se perpetuó en algunas de aquellas construcciones cuyas obras se prolongaron después del reinado, como en el caso de las representaciones de los Reyes en las fachadas del Hospital Real de Granada -acompañando a la imagen de la Virgen con el Niño- y de la Universidad de Salamanca.

Posterior al reinado de los Reyes Católicos y de estilo ya -plenamente renacentista es también la fachada de la iglesia de Santa -Engracia de Zaragoza -una de las escasas obras de arte aragonés relacionadas directamente con el arte de los Reyes Católicos- (156). Obedece, sin embargo, esta fachada al antiguo modelo de fachada-retablo con su iconografía distribuida en dos cuerpos; en el inferior pueden -verse, entre columnas, las estatuas de los Padres de la Iglesia; en el segundo al Niño Jesús con las estatuas orantes de los Reyes (157); remata la fachada una cruz de piedra con San Juan y la Virgen.

Dentro del arte del reinado tiene mayor importancia, por la especial significación del edificio, la incorporación de la representación de los Reyes Católicos a la interesantísima iconografía de la fachada del Convento de Santa Cruz de Segovia. En el tímpano de la portada, cuya iconografía de carácter religioso estudiaré posteriormente - con mayor detenimiento, se encuentra la representación de la Piedad acompañada por las Tres Marías y las estatuas orantes de los Reyes Católicos. Llorente, según veremos, ha relacionado la composición - de esta fachada con la de las portadas de El Paular y el claustro de la Catedral de Segovia, obras emparentadas con el arte de Juan Guas, en

cuyos tímpanos puede verse, junto al tema de la Piedad, dos personajes orantes que la autora identifica con los Reyes Católicos, como en el caso de Santa Cruz (158). Por otra parte, el valor emblemático y representativo del Convento segoviano por cuanto se refiere a la Monarquía, se ponía también de manifiesto a través de la incorporación de otros emblemas de la Corona^y del lema de los Reyes Católicos que discurre a lo largo de los muros exteriores del edificio, como una alusión a la llamada Concordia de Segovia. Con todo lo cual, se indicía en el contenido político y el valor significativo del edificio.

La presencia de la representación de los Reyes Católicos en la iconografía de algunas fachadas -problema que estudiaré más detenidamente cuando aborde el tema del retrato y de las representaciones - de los Reyes Católicos en el arte del reinado- tiene un valor similar al que se asignaba a la representación del fundador en otras fachadas y - que ya he comentado, si bien, a mi modo de ver, en el caso de los Reyes Católicos el sentido emblemático de la representación se acrecenta por la reiterativa presencia de las armas y emblemas de la Corona y - por el carácter marcadamente emblemático que la arquitectura del reinado comportaba en sí misma. La representación de los Reyes se integra generalmente en una composición de carácter sagrado, que pone de manifiesto en muchos casos el contenido teórico de la espiritualidad de su tiempo, reforzando la imagen del poder a través de un contenido - de sentido transcendente; pero, a su vez, estas obras de arte religioso permiten a la Monarquía la expresión de su ideario político, aludiendo a distintos aspectos de la problemática del reinado, según veremos a continuación.

Los temas religiosos.

El contenido religioso de la iconografía de estas fachadas y portadas viene determinado por la orientación de la espiritualidad del momento y a la opción personal que la Corona asumió con relación a la renovación religiosa que era una necesidad que se empezó a dejar sentir con fuerza a finales de la Edad Media. Efectivamente, la fachada-retablo con su rica iconografía religiosa estaba destinada a constituir una llamada de atención para los fieles sobre el contenido de carácter sagrado del edificio. Estas fachadas en su estructura recogen en cierto modo la tradición de las grandes portadas de las catedrales románicas y góticas con su fuerte sentido didáctico, en las que a través de sus programas iconográficos se desarrollaba el contenido temático de la doctrina cristiana. La novedad en el arte del reinado de los Reyes Católicos consiste en emplear este tipo de fachada en edificios de escasa relevancia arquitectónica -por lo general pequeñas iglesias conventuales-, en los cuales los elementos de la iconografía religiosa se mezclan con otros de carácter representativo, que ponían de manifiesto la tendencia secularizadora que empezaba a hacerse notar en el arte español del momento.

Por otra parte, por cuanto se refiere al contenido temático de los programas iconográficos que se representan hay que destacar cómo se deja sentir la orientación de la religiosidad del momento, -- que hacía hincapié en el valor de la figura de Cristo como modelo a imitar y en el análisis de los Evangelios y la doctrina de los Padres de la Iglesia (159). Toda esta problemática se refleja en las artes fi-

gurativas a través de los temas iconográficos (el ciclo completo de la vida de Cristo y las escenas expresamente relacionadas con el problema de la Salvación), así como de la representación de los Evangelistas (fachada de San Pablo de Valladolid) y de los Padres de la Iglesia, que aparecen frecuentemente en la iconografía, como en el caso del sepulcro de los Reyes Católicos y de fachadas como las del Colegio de San Gregorio de Valladolid y de Santa Engracia de Zaragoza.

No se puede hablar con propiedad del desarrollo de verdaderos programas iconográficos en las fachadas de tiempos de los Reyes Católicos, lo que es evidente es que en ellas se incluyen unos temas,-- combinados con mayor o menor acierto, que nos remiten al contenido de la orientación de la religiosidad del momento; este éste el caso de la fachada de San Pablo de Valladolid, que por tantos motivos puede considerarse como el paradigma de la fachada-retablo del arte del reinado, y de otras fachadas y portadas de aquellos edificios en los que se puso de manifiesto la renovación de la espiritualidad en España.

La Iglesia de Santa María de Aranda de Duero nos muestra una de las fachadas más interesantes del arte del reinado de los Reyes Católicos. El edificio no tiene un especial valor significativo en sí mismo; se trata de una pequeña iglesia parroquial (160) que en esta época se vió sometida a importantes reformas bajo el mecenazgo del Obispo de Osma, Alfonso Enriquez -recuérdese la vinculación de Fernando el Católico con esta familia castellana-. A la relación familiar del Rey Católico con la familia Enriquez deben hacer referencia los escudos de armas y la divisa de los Reyes que pueden verse en la parte superior de esta fachada, junto a los emblemas del fundador^y de la villa; en distintas ocasiones he comentado el importante papel plástico que desempeña en esta fachada la representación del motivo de la divisa de -

los Reyes, como elemento emblemático y compositivo. Pero, sin duda, el elemento más interesante de esta fachada sencilla, aunque muy bien compuesta, es el constituido por su iconografía religiosa; en el tímpano de la portada aparecen dos escenas: el Nacimiento, alusión -- evidente al problema de la Salvación que se inicia aquí y culmina en la Pasión, y la Adoración de los Reyes; más arriba he hecho referencia a la incorporación de este tema compositivo a algunas fachadas especialmente vinculadas a la Corona, y he explicado que quizás esté destinado a poner de manifiesto la relación entre la Monarquía y el contenido evangélico de la espiritualidad de la época. En la parte central de la fachada, bajo el arco trilobulado, se representan otras tres escenas -- destinadas a poner de relieve el contenido evangélico del mensaje de esta fachada, en el centro el Calvario, a su izquierda Cristo con la Cruz, preparándose para el sacrificio, y al otro lado la Resurrección, alusión directa al problema de la Salvación, que se alcanza a través de la Pasión de Cristo, que permitió a los hombres abandonar las tinieblas de la muerte espiritual para alcanzar la vida eterna.

Aunque la fachada de San Pablo de Valladolid presenta un desarrollo mucho mayor desde un punto de vista arquitectónico e iconográfico no alcanza la coherencia de la composición de Aranda. La importancia de las fundaciones de Fray Alonso de Burgos en Valladolid -- en el contexto de la prerreforma española fue enorme y el papel que en ello correspondió al Convento de San Pablo en particular. Por otra parte, esta fachada puede considerarse como el prototipo de la fachada-retablo del arte del reinado, remitiendo para su estudio a la minuciosa descripción de Arribas y a la interpretación que el autor hace de los distintos temas que en ella se representan (161). En la parte inferior de esta fachada puede verse, junto a los Santos Juanes, la representación del fundador, así como la Coronación de la Virgen y el mo

Lam. V
1 y 2

Lam. V
5

tivo de Dios Padre, alusión evidente al carácter divino de la figura de Cristo; éste está representado en la parte inmediatamente superior - acompañado por los Santos Pedro y Pablo, lo cual constituye una referencia a los orígenes de la iglesia y al Santo Patrono del Convento, -
A partir de esta altura la decoración y la iconografía se complican. - Lam. V
16
Salvando el gran rosetón central, el espacio que queda libre se compartimenta en pequeños recuadros ocupados por escenas y motivos independientes; la representación de los cuatro Evangelistas con sus - - símbolos respectivos se repite dos veces, lo que constituye una falta de coherencia compositiva; junto a ellos hay cuatro escenas que reproducen el tema de la Resurrección como una referencia al problema de la Salvación de la misma forma que vimos en Aranda de Duero; a los lados pueden verse cuatro personajes bíblicos, tal vez profetas; la composición se completa con santos dominicos, escudos, ángeles, etc..., y se remata con la imagen de la Virgen con el Niño; corona la fachada el remate triangular con el escudo de armas de los Reyes Católicos.

La nota más original y quizás la más interesante para la interpretación iconográfica de la fachada es la presencia de la representación de los Evangelistas que, en cierto modo, se relacionan y contrastan con los cuatro personajes bíblicos a que he hecho referencia y - Lam. V.
17y18
que pueden considerarse como una alusión al Viejo Testamento. La presencia de las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los Evangelistas, así como de las escenas relativas a la Resurrección, están destinadas a subrayar la orientación espiritual de la que el Convento de San - Lam. V
19y20
Pablo se convierte en uno de los mayores exponentes.

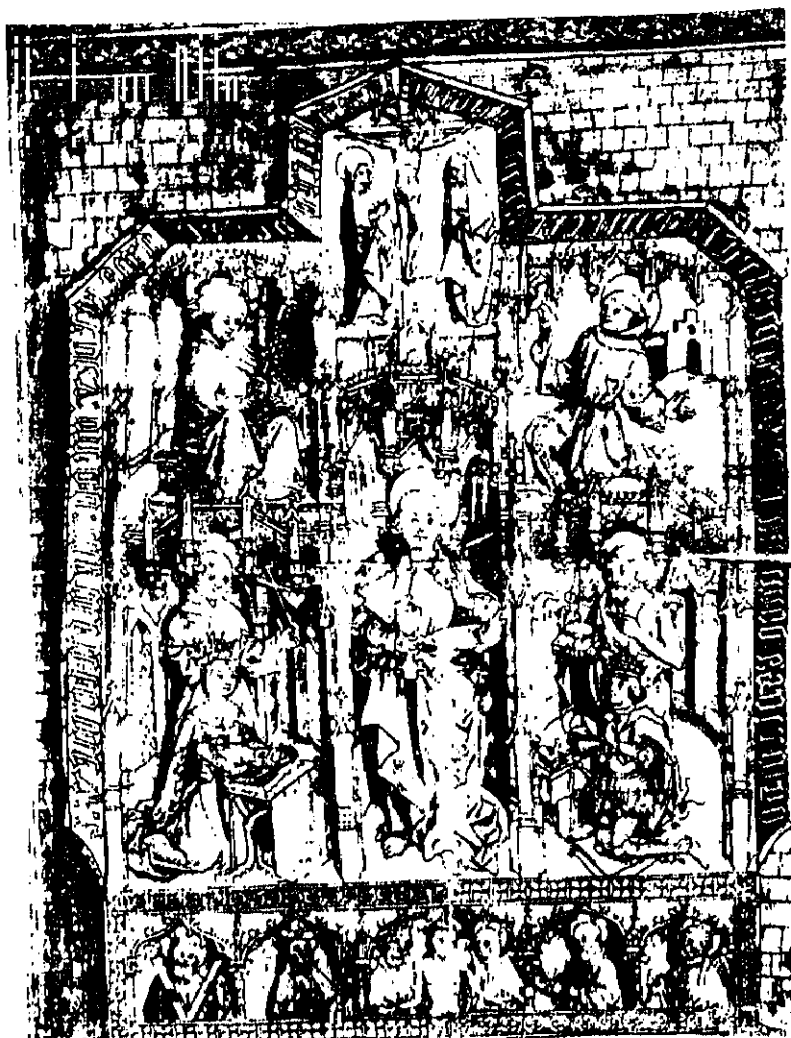
A la intervención de Tomás de Torquemada, figura fundamental en la renovación de la espiritualidad española, debemos buena parte del valor significativo que asumieron los Conventos de Santa - - Lam. VI
2
Cruz de Segovia y Santo Tomás de Avila. El primero de los cuales - presenta una fachada de interesantísima iconografía, mientras que en

el segundo, las referencias simbólicas y emblemáticas se encuentran fundamentalmente en el interior del complejo. En tiempos de los Reyes Católicos, siendo Torquemada Prior del Convento, se realizaron obras en Santa Cruz con las que debe relacionarse la construcción de la fachada de la iglesia. El valor significativo del edificio viene determinado porque en sus obras se emplearon —como en el caso de Santo Tomás de Avila— parte de los bienes expropiados a los judíos y a los sospechosos de herejía, aspecto que debe relacionarse con la labor de Torquemada como Primer Inquisidor General y que convierte a la fundación en un emblema de la defensa de la ortodoxia religiosa y la renovación espiritual. A esta fundación los Reyes otorgaron distintos privilegios como un testimonio de la opción que la Corona asumió dentro de la problemática religiosa del momento. A todo ello hace referencia la iconografía de la fachada.

En el tímpano de la portada aparece la representación de la Piedad acompañada de las Tres Marías y las estatuas orantes de los Reyes Católicos. En la parte superior encontramos la representación de Cristo Crucificado, a cuyos lados se encuentran el alfa y la omega (principio y fin) y dos frailes dominicos, aludiendo a la advocación del Convento y al valor de la figura de Cristo, principio y fin de la creación, para la nueva espiritualidad y a la función de la Orden en la renovación espiritual. La fachada se completa con ornamentación vegetal al gusto de la época, los escudos de la Orden y los emblemas de la Corona, como el escudo real del remate triangular de la fachada, del tipo del de San Pablo. Entre la decoración vegetal de las jambas puede verse un interesante motivo iconográfico; se trata de la representación de un fraile dominico que sostiene una iglesia, como referencia a la función de la Orden como sosten de la nueva iglesia renovada.

Más arriba hice referencia a la difusión que tuvo en el arte del reinado el motivo de la Piedad vinculado a la representación de los Reyes Católicos. El tema de la Piedad se ha considerado como favorito de la devoción de la Reina; alude al contenido de esa "piedad moderna" que constituyó la base de la espiritualidad de su tiempo, comportando una constante referencia a la muerte de Cristo y al problema de la Salvación; por otra parte, se corresponde con la religiosidad española del momento que se recreó en el expresionismo dramático de los temas de la Pasión, lo cual explica, entre otras cosas, el fecundo desarrollo en nuestro país del naturalismo de la estética flamenca. Por todo ello, la aparición de la representación de los Reyes Católicos en la fachada de Santa Cruz es un hecho del mayor interés para nosotros, puesto que, pone de manifiesto la vinculación a la Corona de la obra de Torquemada, a través de su fundación segoviana, edificio que auna a su contenido religioso un fuerte sentido emblemático puesto de relieve por medio del escudo, los emblemas y el lema de los Reyes.

El tema de la Piedad se había representado también como motivo único en el tímpano de la portada de la iglesia de la Cartuja de Miraflores; pero alcanzará un mayor desarrollo en el círculo segoviano, asociado a la actividad de Juan Guas y de su escuela en la Comarca. En efecto, Llorente, como explicaba anteriormente, ha querido relacionar la composición de la portada de Santa Cruz con la de la vecina iglesia del Pualar -obra que se ha relacionado con el arte del arquitecto toledano o de alguno de sus discípulos y cuya expresa vinculación a la Corona ya he estudiado-, en la que se representa el tema de la Piedad acompañada de dos personajes orantes, que verosíblemente pueden identificarse con los Reyes Católicos. Directamente emparentada con ésta aparece la portada del claustro de la Catedral de Segovia, obra segura de Guas, cuya participación en la fábrica de la Cate-



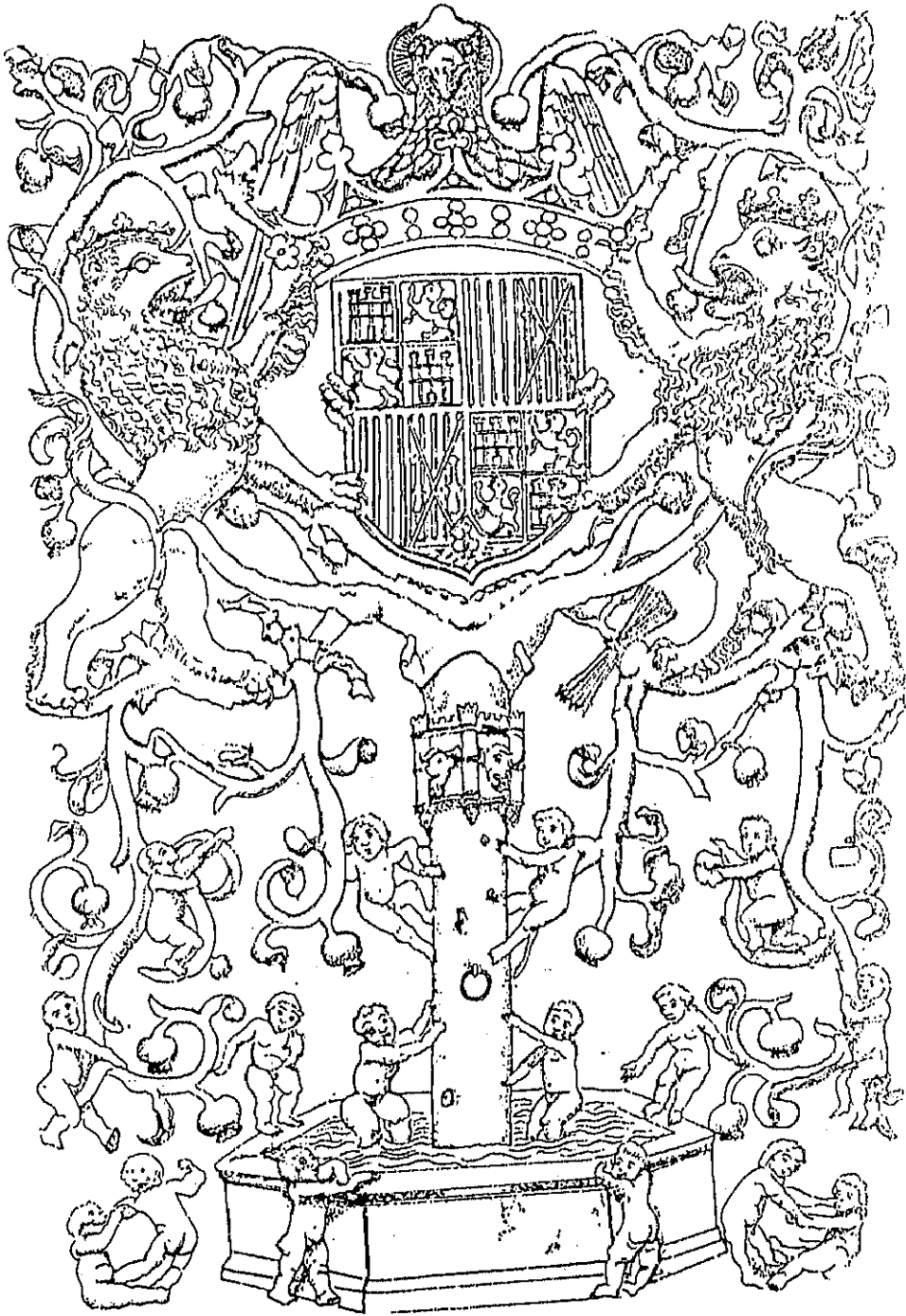
Proyecto de un retablo para San Juan de los Reyes,
de Juan Guas (Museo del Prado).

dral de Segovia está probada (162), que responde a un esquema similar (163). La misma autora relaciona con esta iconografía la posible composición de la primitiva portada de San Juan de los Reyes de Toledo, hoy desaparecida, que si no fue fruto de la intervención directa de - - Guas, debía al menos guardar relación con el primitivo proyecto del arquitecto. Se conserva un dibujo de Juan Guas del proyecto para el interior del templo, que estudió Sánchez Cantón (164), donde aparece como debía de haber sido el cimborrio, la cabecera y el retablo; la iconografía del retablo aparecía directamente emparentada con la de las fachadas que venimos estudiando; en el banco podemos ver el motivo de Cristo muerto entre la Virgen y San Juan, en el primer cuerpo la representación orante de los Reyes acompañada por los Santos Juanes y San Francisco y en la parte superior Cristo en la Cruz, tema que servía - también de remate a la iconografía religiosa de la fachada de Santa - - Cruz. Ignoro si estos temas se trasladaron en alguna medida a la primitiva portada de la iglesia, como afirma Llorente, o si bien, según - apunta Azcárate (165), ésta se correspondía con la estructura sencilla de la fachada de la capilla del Colegio de San Gregorio, obra segura de Guas (166). En todo caso, el interés de este tipo de composiciones es enorme, puesto que, a través de ellas se vincula la Monarquía con el contenido de la espiritualidad de su tiempo, centrada, como expliqué, en el tema de la figura de Cristo, como ejemplo a imitar, y a través de él, en el problema de la Salvación.

-oOo-

Mención aparte merece el caso de la espléndida fachada - del Colegio de San Gregorio de Valladolid, edificio que puede considerarse a medio camino entre una institución de carácter civil y religio

so, constituye el único ejemplo donde puede hablarse con propiedad de la existencia de un auténtico programa iconográfico, atendiendo - al menos a la interpretación que de ella hizo Lozano (167). Se trata de un monumental retablo en piedra subdividido en calle, de las cuales la central es mucho más ancha y en ella se recoge el motivo principal, que a la manera de un enorme tapiz se levanta sobre las esculturas del tímpano, donde se encuentran los temas de carácter religioso con la representación del fundador a que se ha hecho mención. - Dicho motivo central se compone por el gran escudo de armas de los Reyes Católicos, labrado sobre el águila de San Juan y acompañado - por los leones alusivos a la fuerza de la Monarquía. El escudo aparece rodeado por las ramas de un granado con sus frutos que, a su vez, brota de una fuente con niños desnudos. El mencionado autor interpreta el conjunto en relación con la misión docente de la institución, puesto que considera que la fuente constituye una alegoría de la fuentes de la vida eterna, mientras que el granado -tema, por otra parte, muy representado en la iconografía del reinado- ha de ponerse en relación con la alegoría del árbol de la vida, remitiéndonos Lozano a la interpretación que de la granada se da en La Biblia, atendiendo a la configuración interna del fruto (unidad dentro de la diversidad). Estima Lozano que todo ello se sintetiza afirmando que la ciencia que difundía el Colegio era la única capaz de garantizar la inmortalidad del espíritu. En relación con esta problemática cabe señalar la incorporación a esta fachada de la representación de los Padres de la Iglesia, aludiendo al valor de la interpretación de las Escrituras y a la necesidad de proceder a un estudio de las mismas. Por cuanto se refiere a los salvajes, que, a modo de reyes de armas, aparecen como sabemos, a los lados del monumental escudo, se han considerado como - un elemento de origen heráldico muy difundido en la iconografía de la época, convencionalmente se ha estimado que constituían una referen-



Bajorrelieve central de la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

cia al problema del descubrimiento del Nuevo Mundo. Por el contrario, Lozano, en el contexto del programa iconográfico de San Gregorio, señala que estos salvajes son una alegoría de la inocencia primitiva antes de ser contaminada por el pecado y pone su representación en relación con el espíritu nostálgico de aquel tiempo (168).

Esta fachada, donde no faltan las referencias al contenido espiritual y teológico, como se desprende de la interpretación de Lozano, recoge también la alusión a la Monarquía de los Reyes Católicos -a través de elementos como el monumental escudo de armas-, sin cuyo concurso no habría sido posible la ingente labor del Colegio. El modelo de fachada-retablo consagrado en la fachada de San Gregorio tuvo fortuna en la arquitectura posterior, usándose en instituciones docentes como la Universidad de Salamanca; la falta de una tipología propia de fachada para las instituciones docentes habría justificado la originalidad y novedad del modelo empleado en San Gregorio, así como la difusión posterior del mismo en otros edificios de carácter docente.

Lam.V
15

=, =, =, =, =.

C). Los palacios y las residencias de los Reyes.

El carácter itinerante de la Corte de los Reyes Católicos - justificó la falta de una capital estable para la Monarquía, hecho que, - por otra parte, no se produciría hasta mediados del siglo XVI con el - establecimiento de la capital en Madrid. A ello se debió la ausencia - de ambiciosos programas urbanísticos alrededor de un núcleo cortesano, en cuyo entorno pudiera desarrollarse el complejo y jerarquizado - ceremonial de la pompa cortesana, aspecto que, en cierto nodo, ha lle- vado también a cuestionar la existencia de la Corte como realidad en el reinado de los Reyes Católicos, según he comentado. Por el contrario, los Reyes ocuparon un número heterogéneo de residencias de diferen- tes características, respondiendo a las necesidades cambiantes de una Corte itinerante; de éstas sólo contados ejemplos deben su construc- - ción a la iniciativa de los Reyes y pueden relacionarse con propiedad - con la arquitectura del reinado.

Los Reyes Católicos tuvieron a su disposición lo que habían sido las residencias tradicionales de la Monarquía castellana, de las - cuales las más representativas eran, quizás, los viejos alcázares musulmanes, que habían sido sometidos a continuas reformas por los reyes cristianos a lo largo de los siglos. En efecto, Isabel la Católica -

vivió de niña en la Corte de Enrique IV en el alcázar de Segovia. En el entorno del alcázar de Segovia se había desarrollado la Corte de -- Juan II y de Enrique IV, de lo cual dan testimonio los objetos artísticos y demás piezas de su "tesoro", que heredó Isabel la Católica y fueron inventariados en 1.503 (169); el edificio sufrió ciertas reformas en los tiempos de Enrique IV, enriqueciéndose algunas salas con hermosos artesonados, como una referencia al triunfo de las modas y costumbres moriscas, que se ha atribuido a una posible influencia del refinado reino nazarí (170).

Después de coronada la Reina Isabel debió residir ocasionalmente en los alcázares de las distintas ciudades, si bien, de ello a penas si queda constancia a través de los testimonios de cronistas y contemporáneos. Sabemos que en sus visitas a Sevilla se alojaron -- los Reyes en el viejo alcázar reformado en el siglo XIV por Pedro I, -- pero sin alterar el "estilo" y la traza de la arquitectura musulmana; allí nació el Príncipe don Juan en 1.478 (171). A su vez, en Córdoba consta que vivieron en el Alcázar Nuevo, levantado por Alfonso -- XI en 1.328. Fernando el Católico promovió obras de reforma en la -- Aljafería de Zaragoza; a los Reyes Católicos se deben la mayor parte de las salas de tiempos cristianos, con su decoración "gótica", -- sus soleras en azulejos, sus artesonados con las -- armas reales, que se dice que fueron decorados con el primer oro -- que llegó de América y que fue repartido entre los artesonados y el -- retablo de Miraflores; en 1.492 estaban ya terminadas las cinco salas principales y el gran salón con la tribuna dorada para ciento cinco personas, desde la que podía asistirse a las fiestas (172). Conquistada Granada, los Reyes debieron residir en la Alhambra, que conservó su prestigio en la Granada Cristiana; de ello son buena muestra la in_

corporación de las armas de los Reyes a la decoración del palacio, de igual manera que hicieron en la Aljafería de Zaragoza y en la Hospedería Real de Guadalupe.

Ahora bien, los Reyes Católicos se alojaron tal vez con mayor frecuencia en los llamados monasterios-palacios, a los que hice referencia más arriba. Siguiendo a Chueca (173), puede afirmarse -- que la institución del monasterio-palacio se fue desarrollando a lo largo de la Edad Media hasta constituir una de las características más -- destacadas de la arquitectura española y crear una tipología propia, -- cuya tradición culminó con la construcción de El Escorial. Explica -- el autor que desde la aparición de los poderosos Monasterios benedictinos y de la reforma del Cister y Cluny estas instituciones ofrecían a los Reyes un lugar donde, a la vida conventual, se unía el aparato señorial y la pompa de la monarquía en forma de panteones, palacios y -- privilegios de toda clase. La renovación en el terreno de la espiritualidad que se empezó a dejar sentir durante la Baja Edad Media y que -- determinó la aparición de las nuevas órdenes mendicantes, no supuso, como veremos, la desaparición de la tradición de vincular las residencias reales a instituciones religiosas. Estas órdenes que habían comenzado por predicar y cumplir los preceptos de una radical renunciación y ascetismo, pronto siguieron una senda común y se convirtieron en instituciones poderosas protegidas por reyes y magnates que las adoptaron como residencias y panteones. (174).

Los Trastámara mantuvieron una vinculación tradicional -- entre la Corona y las nuevas órdenes religiosas que les llevó a residir entre los muros de los nuevos conventos y a designar sus iglesias como un lugar de enterramiento, potenciando la costumbre de aunar -- en un sólo edificio las funciones de templo, panteón y palacio. En re

lación con este problema ha de interpretarse la fundación por parte de Enrique IV del Monasterio del Parral, próximo a la ciudad de Segovia, en cuyas dependencias se reservaron habitaciones para el uso de los monarcas y en cuya iglesia habría de haber sido enterrado Enrique IV de no haberse anticipado a sus deseos su valido, lo que obligó al Rey a buscar otro lugar de enterramiento, elección que recayó en el Monasterio de Guadalupe, donde descansaban ya los restos de su madre. En efecto, como sabemos, el Monasterio de Guadalupe había estado desde el siglo XIV estrechamente vinculado a la Corona de Castilla, vinculación que consagrarían los Reyes Católicos, como veremos, con la construcción de su Hospedería.

Muy frecuente fue también en los siglos XIV y XV la transformación de antiguos palacios de caza en conventos y monasterios de las nuevas Ordenes, anexionando la nuevas dependencias conventuales al viejo palacio, o bien, levantando el convento en el mismo solar del palacio. Juan I, según sabemos, fundó en el valle de Lozoya la Cartuja de Santa María del Paular, junto a un antiguo palacio de caza; los monarcas posteriores enriquecieron la fundación y otorgaron privilegios a los cartujos sobre el uso y explotación del agua del río hasta el reinado de los Reyes Católicos, quedando definitivamente incorporado el solar del palacio a las dependencias de la Cartuja. Enrique III, a su vez, cedió su palacio de caza en Miraflores para levantar allí un convento franciscano; la fundación quedó a cargo de su hijo Juan II quien acabó transformándola en la actual Cartuja de Santa María de Miraflores, estableciendo allí su propio panteón familiar.

La costumbre de transformar los viejos palacios en conventos acabaría convirtiéndose en una auténtica obsesión. Isabel la Católica nació en Madrigal de las Altas Torres, en un palacio que Juan II ha

bía cedido a su esposa con motivo de su boda y que Carlos V transformará más tarde en convento de clarisas. Residió después en el palacio de Arévalo, que Carlos V cedió a las monjas bernardas de la Mejorada, hoy desgraciadamente desaparecido. Una vez coronada vivió en el palacio de Tordesillas que Alfonso XI había mandado edificar entre 1.340 y 1.344 y que Pedro I había convertido más tarde en convento.

Se cree que la Reina Isabel residió durante el último año - de su vida en el Convento de la Mejorada de Olmedo, casa fundada por Fernando de Antequera. Pero hay otros conventos más representativos del arte de los Reyes Católicos que se convirtieron en residencias reales. Bajo este reinado se concluyeron las obras del Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid, que Enrique IV había fundado, como hemos visto, en el Pardo y que en el reinado de Isabel y Fernando se trasladó a los altos del Prado; en las dependencias del Monasterio tuvieron los Reyes una residencia, hoy desaparecida, en la que acostumbraban a pasar sus lutos; allí se encontraban en 1.494 tras la muerte - del Cardenal Mendoza cuando les visitó el viajero alemán Jerónimo - - Munzer (175). Chueca Goitia considera que la construcción del Palacio del Buen Retiro en el siglo XVII ha de interpretarse como una prolongación del Monasterio, perpetuando la tradición del monasterio-palacio (176). El mismo autor estima que, si bien, no queda constancia documental, ni arquitectónica de ello, no es aventurado suponer que en el Convento de San Juan de los Reyes de Toledo, que se fundó como templo votivo y Panteón de la Monarquía, se proyectase una residencia - - real (177). Ahora bien, mayor interés tuvieron desde el punto de vista arquitectónico las residencias que los Reyes Católicos mandaron edificar en el Convento de Santo Tomás de Avila y en el Monasterio de - - Guadalupe.

El Convento dominico de Santo Tomás de Avila respondía a la fundación del Inquisidor Tomás de Torquemada y de Doña María Dávila, dama de la Reina y esposa del tesorero de los Reyes, quien fundó el Convento como panteón familiar, siguiendo la voluntad testamentaria de su marido. La institución gozó siempre del favor de la Corona, que permitió el empleo de los bienes expropiados a los judíos en su -- construcción y cedió en 1.494, por Real Cédula dada en Medina del Campo, el osario de los judíos al Convento. Tras la muerte del Príncipe -- don Juan, los Reyes Católicos ostentaron el patronato de la capilla mayor de la iglesia, en cuyo presbiterio fue enterrado el Príncipe. En -- las dependencias del Convento se reservaron unas habitaciones para la residencia real, habitaciones que hoy en día están ocupadas por las salas del Museo de Arte Oriental de la Orden y que han perdido, por lo -- tanto, su organización y características primitivas, si bien, hay que considerar que debían constituir un modelo simplificado de la organización que veremos en Guadalupe con las estancias del Rey y de la Reina a ambos lado de la gran sala central. Las estancias reales estaban situadas ^{Lam} detrás de la iglesia y del Claustro del Silencio; ocupaban las crujiás -- 10 norte y este del Patio de los Reyes. La denominación de este segundo claustro hacía referencia expresa al palacio real; de ello queda como -- único testimonio la hermosa ornamentación de la galería alta, en cuyos antepechos puede verse la divisa de los Reyes. La orientación del palacio, situado en la zona más fresca del patio, vino determinada por su -- función de palacio de verano, mientras que las celdas de los monjes, -- que debían soportar el riguroso invierno abulense, estaban situadas en las crujiás sur y oeste. Había comunicación interior entre el palacio y el coro, donde los Reyes Católicos tenían sitials reservados, ornados -- con las armas reales (178). Chueca Goitia señala que había también -- una entrada privada que comunicaba el palacio con el exterior situado -- en el muro este del edificio. Los restos de esta entrada pueden verse

todavía, según explica Chueca, en el muro norte del edificio, donde hay un saliente con una especie de porche, en el que aún se encuentran las jambas de la puerta; esta entrada daba a un atrio o galería abierta que, a su vez, daba a la huerta. La entrada interior es de tipo "mu-dejar" con un arco de ladrillo, en cuyas enjutas pueden verse pinturas con escudos de los Reyes y de la Orden (179). Después de la muerte del Príncipe don Juan los Reyes Católicos no volvieron a habitar nunca en su palacio abulense.

El Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, fundado por Alfonso XI en el siglo XIV como conmemoración de la victoria de las tropas cristianas en la batalla del Salado, estuvo siempre vinculado a la Corona de Castilla y en su iglesia reposan, como sabemos, entre otros, los restos de Enrique IV y de su madre, la primera esposa de Juan II. Los Reyes Católicos residieron con frecuencia en el Monasterio. La situación estratégica de éste les permitió dirigir desde allí buena parte de la campaña contra el Rey de Portugal en la Guerra de Sucesión. Desde Guadalupe los Reyes plantearon su estrategia contra la nobleza extremeña; acostumbraban también a hacer un alto en el Monasterio en sus desplazamientos hacia Andalucía; allí recibió Fernando el Católico la noticia de la muerte de su padre y a los embajadores que le instaron a hacerse cargo de la Corona de Aragón. Tan frecuentes y prolongadas fueron las visitas de los Reyes Católicos al Monasterio de Guadalupe que se ha comentado que sus hijos se educaron allí. Todo lo cual llevó al Prior Fray Nuño de Arévalo en 1486 a tomar la decisión de levantar un aposento real, donde los Reyes pudieran alojarse con dignidad cuando iban al Monasterio a visitar a sus hijos. Se levantó así la famosa Hospedería que, configurada como un edificio independenciente, aparece como el ejemplo más importante de palacio de los Reyes Católicos.

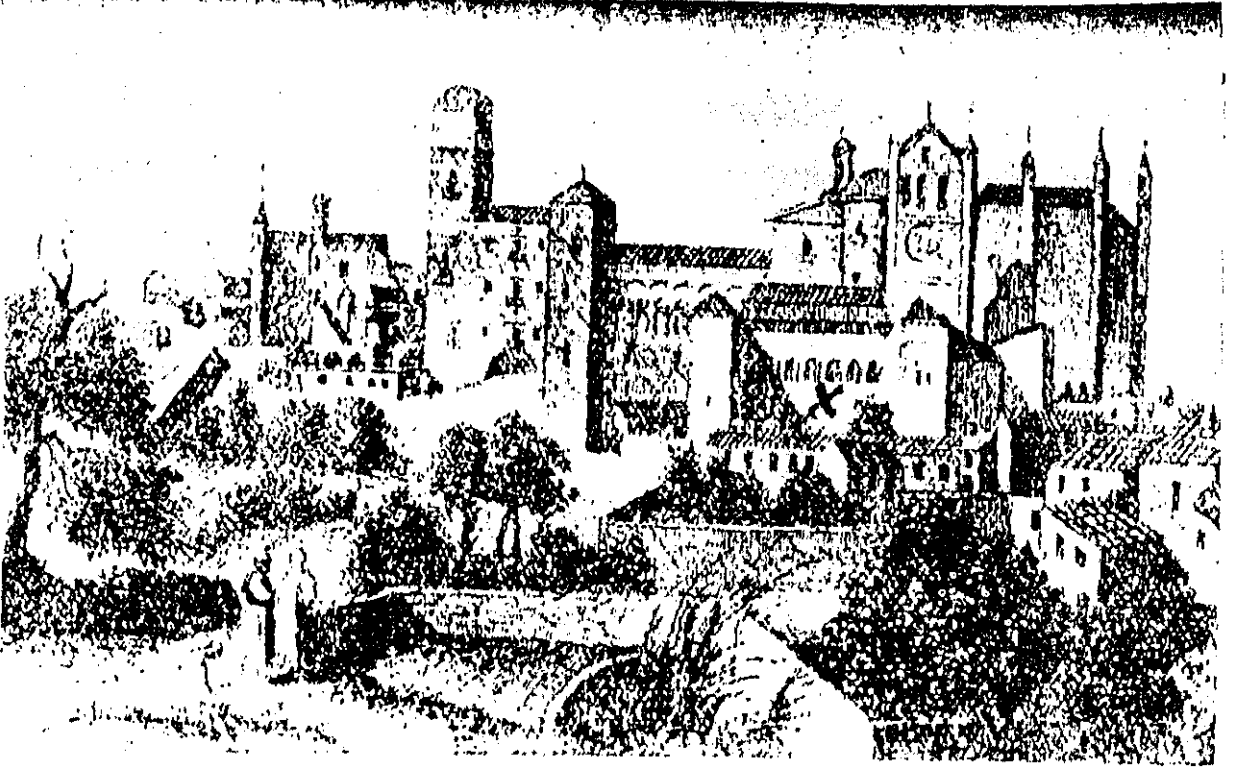
Para la ejecución de las obras el Prior mandó llamar a los oficiales: Gonzalo Fernández, Diego Alonso de Abadia, Juan Tejero, - Pedro de la Parra, Velardo, Pedro de Toro y Pedro, hijo de Gonzalo Fernández, quienes nivelaron el terreno y proyectaron el edificio, dejando un espacio libre entre éste y el muro de la bodega del Convento - que permitiera levantar allí un claustro. Las obras se iniciaron bajo la dirección de Diego Verlaro a cargo del propio Monasterio, pero - cuando la Reina tuvo conocimiento de ello, mandó llamar al arquitecto real Juan Guas para que vigilase el proyecto; éste determinó cómo debía ser la obra de albañilería, los muros, las ventanas, . . . , pero no estableció cómo habrían de ser las cubiertas y las pinturas, estimando que no había en Guadalupe oficiales capaces de llevarlas a cabo. Ahora bien, en el memorial que el arquitecto envió a la Reina se especificaba lo - que costaría hacer la obra con rica carpintería y los maestros que se - rían necesarios para ello; en consideración a los escasos recursos de los frailes, Guas explicaba lo que costaría hacer la obra si se quería hacerla "muy rica de azul y oro", así como el precio de los - materiales en Guadalupe (180). Estando en Baza los Reyes, de acuer - do con el Monasterio, otorgaron mil castellanos y cuarenta ducados, - que hacían en total cincuenta mil maravedies, para financiar las obras. Más tarde, la Reina concedió cuarenta mil maravedies de juros y otros bienes más de rentas y otros privilegios. Posteriormente, a petición de los frailes, la Reina les otorgó los bienes expropiados por la Inqui - sición (18)., con lo cual pudieron iniciarse definitivamente las obras, según el proyecto de Juan Guas, en 1.487, quedando el trabajo de alba ñilería a cargo de Diego Velardo, mientras que las obras de carpinte - ría se encargaron al maestro toledano Sánchez de Córdoba. Estas - - obras estuvieron concluidas en 1.489.

Desgraciadamente hoy a penas si quedan vestigios de lo que

debió ser la Hospedería Real de Guadalupe. Se trataba de una espléndida residencia decorada al gusto "mudejar" con hermosos artesonados en las habitaciones reservadas a los Reyes, cuyas características sólo podemos reconstruir a través de los testimonios de contemporáneos, del análisis de los documentos que se conservan, o bien, - poniéndola en relación con los restos del magnífico Palacio del Infantado que el mismo arquitecto levantó en Guadalajara y cuyos elementos formales debían ser similares. El ambiente cortesano, refinado y solemne, causó asombro en los contemporáneos que la visitaron, - como se desprende de la famosa descripción y los comentarios del - viajero alemán Monzer que debe interpretarse más bien como una referencia al ambiente cortesano, no tanto a las características arquitectónicas del edificio (182).

María del Carmen Pescador ha conseguido hacer una detallada descripción de lo que fue la Hospedería de Guadalupe a través - del análisis de los documentos que sobre este palacio se conservan, - del que, según la autora, sólo nos quedan hoy en día restos de la planta baja de su estructura y parte del ala derecha de la planta superior, sobre la que se han construido viviendas particulares. Estudia Pescador dos grabados con los cuales puede reconstruirse la fachada del - edificio, que respondía al modelo de castillo-palacio de la época; conservaba las dos torretas laterales, que no lo eran propiamente, puesto que los Reyes Católicos habían ordenado su demolición, así como - la de las almenas, en un intento de mermar las fuerzas de la nobleza guerrera. La tercera falsa torre, a la derecha, tenía por misión alojar, en su parte baja, la entrada al recinto del palacio, con una escalera que daba al claustro que separaba el palacio del Convento. Se - aprecia también en los grabados el corredor propio de los pisos altos,

A.



B.

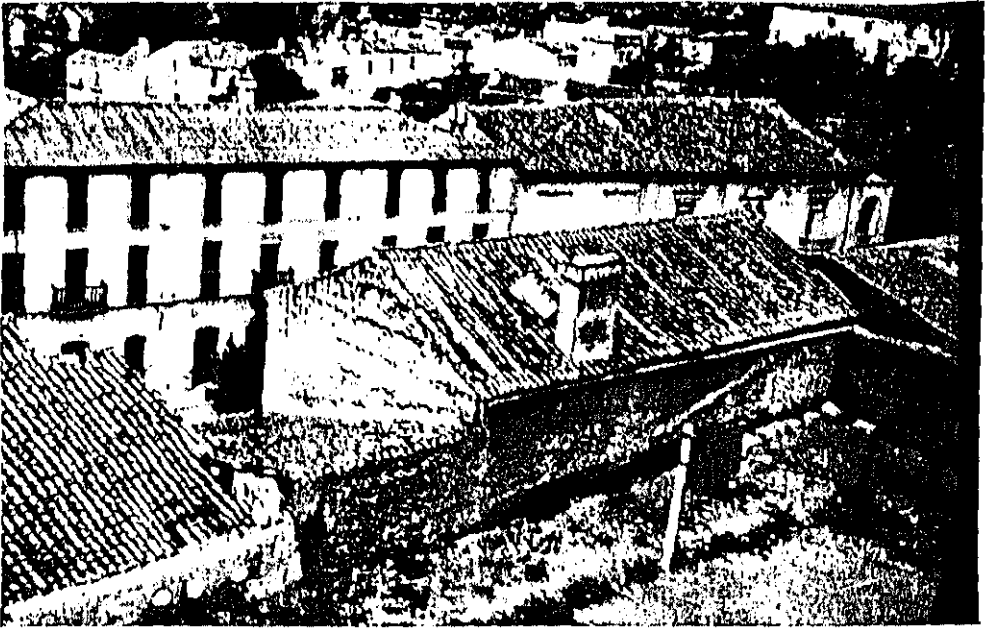
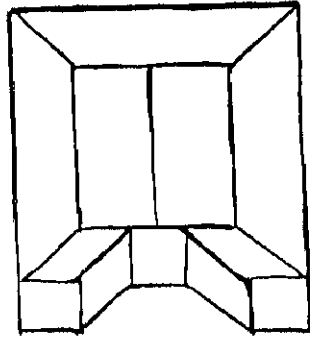


Fig. A: Hospedería Real de Guadalupe, grabado antiguo publicado en 1,851, donde puede observarse el estado ruinoso del conjunto.

Fig. B: Emplazamiento de la Hospedería Real de Guadalupe. De izquierda a derecha: el primer tejado corresponde a lo que fue la torreta de ese lado, los tejados segundo y tercero, lo que fue el cuerpo central del edificio y el tejado cuarto corresponde a donde estuvo la otra torreta.

A.



B.

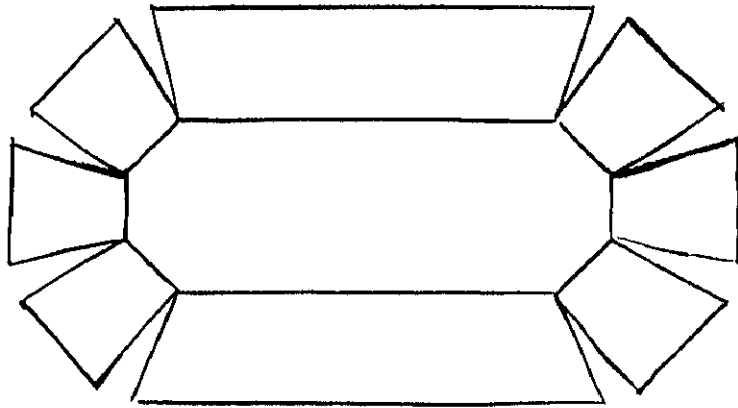
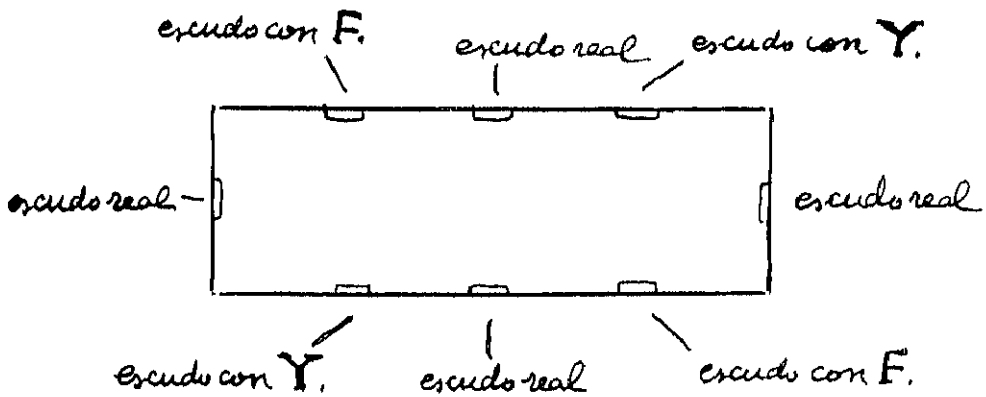
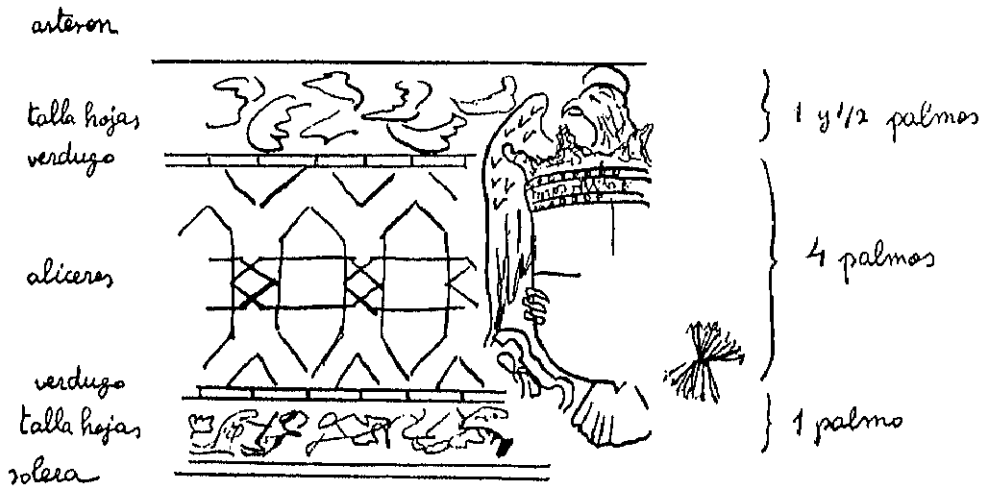
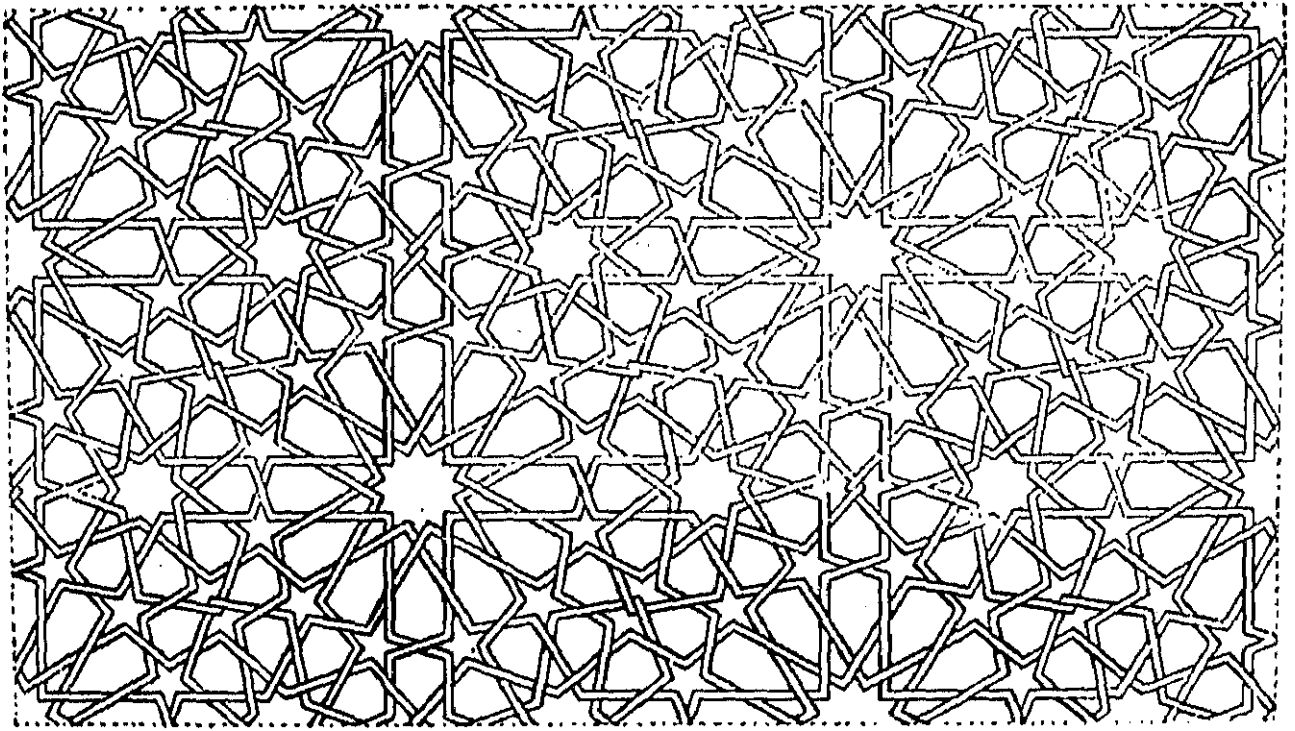


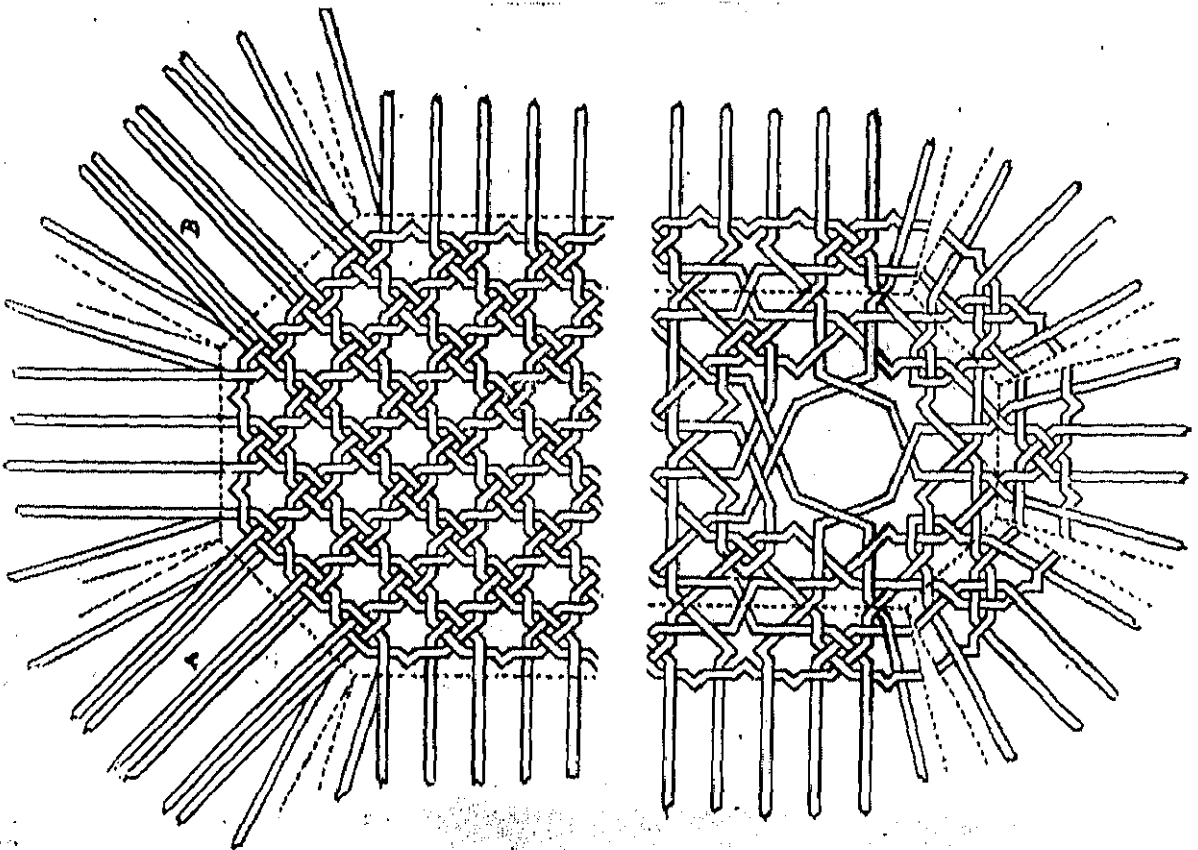
Fig. A: Hospedería Real de Guadalupe, detalle de una ventana de las llamadas de sientto.
Fig. B. Hospedería Real de Guadalupe, Sala Principal, detalle - del artesonado.



Hospedería Real de Guadalupe, esquemas de la distribución de los elementos decorativos del "arroqabe" de la sala principal, según el proyecto de Juan Guas.



A.



B.

Fig. A: Hospedería Real de Guadalupe, lacería de doce y nueve miembros con que estaba cubierta la habitación del rey, contigua a la llamada cuadra rica.

Fig. B: Hospedería Real de Guadalupe, modo de resolver las aristas por el sistema llamado de "líneas dobladas", utilizado en el artesón de la cámara de la reina en forma ochavada y con lazo de greca apenazado.

tan característicos de estas construcciones; de acuerdo con el gusto - "mudejar" que preside todo el edificio, este corredor estaba todavía embutido en el muro.

Los documentos conservados, a su vez, nos explican cómo era el proyecto originario de Juan Guas, según el cual debió haberse levantado en un lado de la huerta un antepecho a lo largo del piso bajo en el que se apoyaban siete pilares cuadrados rematados por ocho arcos de medio punto que llegaban a la altura del suelo del piso alto; este antepecho debía estar abierto frente a la puerta de la sala del piso bajo y rematado a los lados por gruesos muros. Parece que el sopor tal debía dar la vuelta alrededor de toda la fachada y debía tener dos pisos de altura por la parte de Poniente, puesto que al haberse aprovechado el desnivel del terreno el edificio tenía tres pisos por esta parte y uno hacia el convento. Esta galería italianizante no fue aceptada por el constructor, quien había empezado ya la obra; éste redujo los pilares del piso bajo y embutió la parte alta entre el muro.

El edificio estaba distribuido, según la organización de los palacios de la época, con pocas habitaciones, pero susceptibles de diferentes usos, dando más importancia a las cámaras y salas y menos a las habitaciones privadas. Estas habitaciones se distribuían alrededor de un patio central. La planta baja tenía una sala central con dos habitaciones laterales, una hacia la hospedería del convento y la otra hacia la celda del prior, todas con ventanas muy altas con muros en forma de talud. Juan Guas estipuló que se cubriesen con bóvedas sobre arcos carpaneles. Esta planta sería para la guardia y para el servicio de los Reyes (183).

La planta superior tenía una distribución parecida, aunque

con mayor número de habitaciones. Hacia la huerta daban amplias -
ventanas de las habitaciones de respeto, dos ventanas en la sala cen-
tral y una en cada una de las laterales; había también dos "retretes"
en estas estancias. Las habitaciones se cubrían con sencillos arte-
sonados (184).

La planta alta es la principal y la más lujosa. Estaba re-
servada a los Reyes. En su parte central, hacia la huerta, estaba -
el comedor, a los lados del que había dos habitaciones cerradas que
servían de ropero y aseo de las habitaciones de los Reyes, situadas -
en los extremos. Hacia la celda del prior había otras dos estancias.
La distribución de la planta respondía a la costumbre de separar las
habitaciones del Rey y de la Reina, situadas a la izquierda y derecha
de la gran sala central, que se usaban para recibir y para las comi-
das solemnes; esta sala tenía una puerta que daba al comedor de la -
huerta y dos ventanas de asiento; la sala se cubría con rico artesona-
do en oro, plata y azul, con los emblemas heráldicos de los Reyes; -
este artesonado estaba ochavado en las esquinas y llevaba tirantes en
la parte inferior (185). Contigua a ésta, hacia la celda del prior, -
estaba la "cámara rica" reservada al Rey, con hermoso artesono-
nado ochavado (186). Junto a esta cámara había otra habitación con -
rico artesonado y contigua a ella un "retrete" con sus adornos de
rosetas, pinturas y azulejos. Hacia la celda del prior, se encontra-
ba otro "retrete" que daba a la "cámara rica" (187), junto al -
que había otro retretejo de esquina. Al otro lado de la gran sala cen-
tral estaban situadas las habitaciones reservadas a la Reina adorna-
das con igual riqueza y minuciosidad que las del Rey.

La entrada del edificio, como era usual en los palacios de
la época, se encontraba en la torre, donde estaba el portal, en cuya -

parte exterior a partir de 1.499 aparecía el escudo real esculpido en el pecho de un águila. Entre el edificio del Convento y el palacio se acabó construyendo el claustro que estaba previsto en el proyecto desde el inicio de las obras; de este claustro partía la escalera que subía hasta el corredor de la tercera planta.

Explica Chueca que la organización de la Hospedería Real de Guadalupe, con las habitaciones del Rey y la Reina situadas a ambos lados de la gran sala central, se corresponde con la de los palacios toledanos del siglo XV de corte "mudejar". El llamado Taller del Moro (Toledo), antiguo palacio de los Ayala, presentaba la misma organización de las tres estancias. Gemelos del de Guadalupe eran también los palacios toledanos en Torrijos y en Ocaña, construidos — por Gutiérrez de Cárdenas, quien intervino decisivamente en el matrimonio de los Reyes (188).

El paso del tiempo fue deteriorando el espléndido palacio de los Reyes Católicos; pero fue en 1.835 cuando se decidió su destrucción completa con el fin de que no pudiera ser utilizado como residencia fortificada. En 1.847 la vieja Hospedería presentaba este estado lamentable: "... En la bóveda de su escalera principal, en su regio según morisco, en su gabinete complicado como pocos, reina un desastre horrible" (189).

Los palacios y diferentes residencias que ocuparon los Reyes Católicos respondían a las características de la llamada arquitectura "mudejar". Se trata de edificios de estructura extremadamente sencilla (190). Su organización a base de grandes salas, susceptibles de ser empleadas para diferentes finalidades, era enormemente funcional y se adecua perfectamente a las necesidades de un corte itinerante, puesto que permitía crear con gran facilidad la escenografía adecuada para llevar a cabo las "representaciones" —

cortesanas, enmascarando las sencillas paredes encaladas con los tapices de rica y variada iconografía, elemento indispensable a la hora de reconstruir el ambiente cortesano en torno a los Reyes Católicos.

La arquitectura "mudejar" recibe este nombre - por el empleo de distintas técnicas como la albañilería, yesería, carpintería, etc., de origen morisco, que continuaron usándose en la España cristiana a lo largo de toda la Edad Media especialmente referidas a la arquitectura civil. La eficacia de estas técnicas artesanales está basada en el empleo de materiales baratos y dúctiles -y eso, la drillo, madera-, que sabiamente combinadas conseguían crear unos conjuntos funcionales, pero, a la vez, de una enorme riqueza ornamental. La asimilación de estas técnicas a la arquitectura civil española y, más concretamente a la arquitectura palaciega, puede considerarse como una influencia directa de los alcázares moros, donde - se habían desarrollado comportamientos cortesanos con anterioridad a la aparición de los mismos en los reinos cristianos. Por otra parte, no puede olvidarse como hasta fines de la Edad Media, e incluso posteriormente, hubo en nuestro país, localizados en algunas zonas muy características, como Aragón o Toledo, un nutrido número de artesanos moriscos o de origen morisco, auténticos maestros del arte del ladrillo, el azulejo y la madera (191); a ello se debe el desarrollo de unas especialidades artísticas muy características de la arquitectura española, como el arte del artesonado o el azulejo. En las nóminas del personal de la Casa Real de Isabel la Católica aparece la referencia a maestros de yesería y carpintería y, aludiendo al origen de muchos de éstos, se cita la expresión "mi carpintero moro" con frecuencia, datos a los que hice ya referencia en ocasión de abordar el problema de la vinculación de los artistas a la Corte.

Chueca Goitia, estudiando las características formales de la residencia que los Reyes Católicos levantaron en el Convento de Santo Tomás de Avila, pone de manifiesto la diferencia entre estas habitaciones, labradas al gusto "mudejar", y el resto del Convento que sigue la tradición de la arquitectura religiosa, que habitualmente se asimilaba a las formas "góticas", y comenta el fuerte contraste que se produce en Santo Tomás en la geométrica arquitectura gótica del sobrio Convento y las galas "mudéjares" del exterior del palacio. Este "estilo" era sinónimo del lujo palaciego y constituía un convencionalismo formal obligado, mientras que la arquitectura religiosa podía ser indistintamente gótica o "mudejar", la arquitectura señorial tenía que ser forzosamente "mudejar" o tener elementos del "estilo", que se ha asimilado al lujo y esplendor de la vida cortesana (192).

Coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos puede constatarse la aparición de la tipología del palacio urbano, si bien, ésta no estuvo vinculada a la Corona, sino a la nobleza. Azcárate ha señalado, en efecto, que con la construcción del Palacio del Infantado en Guadalajara se inaugura en la arquitectura española la tipología de palacio urbano, exento, del que han desaparecido todos los elementos defensivos (193). El palacio, cuya construcción se inició hacia 1.480, -
habitándose ya en él a falta de pequeños detalles por concluir en 1.498, fue encargado por el Duque del Infantado a Juan Guas; en él se conjugó el peculiar "estilo" de Juan Guas de la fachada, en el que se mezclaban elementos góticos con otros de origen morisco trasladados a la piedra, con la ornamentación "mudejar" del interior, hoy desgraciadamente muy deteriorado (194). Los Mendoza, al igual que la Corona, - aprovecharon los recursos que les brindaba la ornamentación morisca en orden a crear el ambiente palaciego, refinado y solemne, caracte-

rístico de la época; los hermosos artesonados del Infantado estaban llenos de referencias aristocráticas, cortesanas y emblemáticas; a todo ello respondía la decoración del Salón de los Salvajes -tema que se repetía también en la fachada a cuyas características iconográficas hice referencia anteriormente-, la del Salón de los Ecudos, con su friso de escudos sostenidos por ángeles, subrayando el sentido emblemático del edificio, ... Contemplando el conjunto Munzer comentó: " ... este palacio, en fin, como se ha dicho, se ha hecho más para la ostentación que para la utilidad" (195). Ahora bien, en el Infantado se hizo también la transición hacia la nueva estética de corte italiano, que la propia familia Mendoza estaba introduciendo en España en las mismas fechas a través de otras construcciones. Las caballerizas, que el segundo Duque mandó levantar en 1.499, marcaron el paso a las formas renacentistas con sus arcos de medio punto, sus columnas y capiteles. De similares características al Palacio del Infantado era el de Jabalquinto, levantado por el propio Guas en Baeza.

En la misma ciudad de Guadalajara debió tener distintas residencias el Cardenal Mendoza, el tercer rey de España, como marco para su entorno cortesano, de las que solamente nos queda el testimonio de los contemporáneos, como en el caso de Munzer, que visitó y describió el palacio (196). Merino señala que este palacio era poco anterior al del Infantado y de características parecidas, entre gótico y "mudejar", describiendo los suntuosos salones, la galería abierta al jardín, las aves que allí había, la fuente de la que habla Munzer, ... (197). La introducción en España de la tipología de palacio renacentista fue llevada a cabo por la misma familia Mendoza con la construcción del palacio de Cogolludo a cargo del arquitecto Lorenzo Vázquez.

En definitiva, la arquitectura palaciega del reinado de los Reyes Católicos no comportó importantes novedades con relación a la tradición inmediatamente anterior. Desaparecido por voluntad de la Corona el carácter defensivo que representaban las torres y almenas, las construcciones asumieron un sentido urbano del que antes habían carecido; pero sus formas se mantuvieron fieles al lenguaje de la arquitectura "mudejar", subrayando la diferencia, que señala - - Chueca, entre el tratamiento de la arquitectura civil y la arquitectura religiosa. Este hecho determinó la consolidación del modelo de pala-cio como una tipología independiente dentro de la arquitectura del rei_nado. El supuesto desinterés de los Reyes por el problema del palacio se desmintió, en efecto, con la construcción de la soberbia Hospedería de Guadalupe, en la que, por otra parte, se consagró el modelo de resi_dencia con las habitaciones del Rey y la Reina situadas a ambos lados de una gran sala central que se asocia al tipo de palacio de origen morisco del círculo de Toledo y que los Reyes Católicos asumieron como una tipología propia.

=, =, =, =, =, =.

D). La planta cruciforme de los Hospitales.

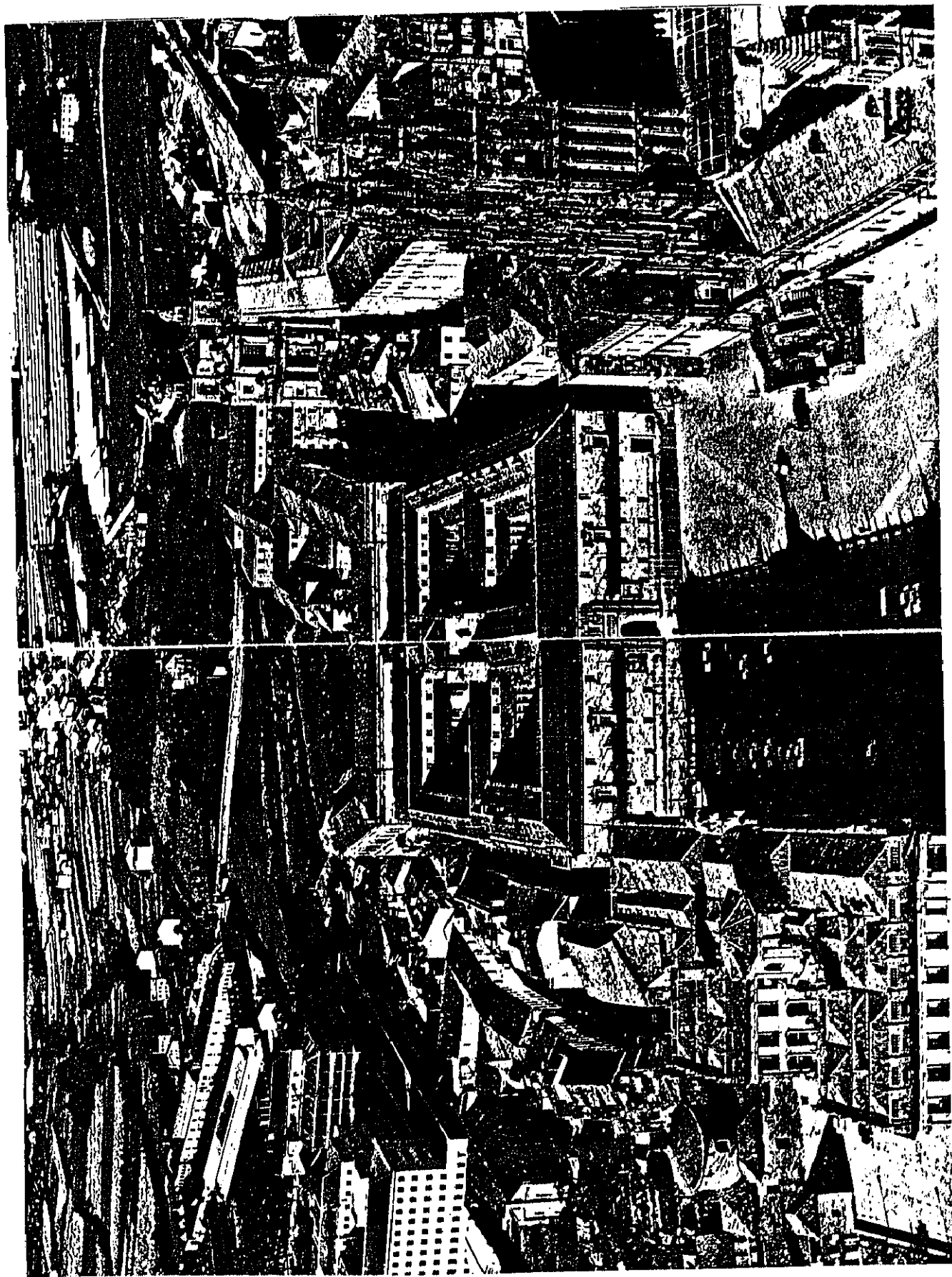
La nueva ideología estatal de la que participó la Monarquía de los Reyes Católicos determinó la asunción de nuevas funciones por parte de la Corona, funciones que, como la beneficencia, - que, junto a la enseñanza y la difusión de la cultura, había estado a cargo de la Iglesia durante la Edad Media. En relación con este problema ha de interpretarse la fundación de los grandes Hospitales Reales, que supuso un notable desarrollo de la arquitectura civil. - Esta con la incorporación de la nueva tipología de Hospital Real asumió por primera vez en la Historia el carácter^{de} arquitectura pública, puesto que el desarrollo de lo "público" ha sido considerado como una de las características que diferenciaron el Estado Moderno de los - comportamientos políticos inmediatamente anteriores (199). Ahora bien, la fundación de los Hospitales Reales, además de las referencias a la ideología de lo "público", puso de manifiesto - - otros aspectos de interés en relación con el desarrollo de la nueva - mentalidad estatal. Los nuevos hospitales, según comenta Félez refiriéndose al Hospital Real de Granada, se convirtieron en elementos de concentración y burocratización, concebidos para reunir en un

sólo edificio todas las labores hospitalarias de la ciudad y para acoger a un número heterogéneo de individuos: enfermos, mendigos, locos, huérfanos, ...; todo lo cual constituía una referencia a las características de la nueva Administración. Indirectamente los grandes Hospitales Reales ejercieron también una notable influencia sobre la vida ciudadana, como se verá en el capítulo correspondiente al tema del urbanismo, al eliminar de sus calles los elementos "extraños al sistema". De esta forma los Reyes ejercieron unas labores de control y limpieza en las ciudades similares a las que desarrollaron en otros aspectos de la sociedad y que se pusieron de manifiesto con la expulsión de los judíos, el establecimiento del Tribunal de la Inquisición o la creación de la Santa Hermandad.

Al margen de otras fundaciones de tono menor -Hospital de Santa María de Lérida, Santiago de Zafra, Zaragoza, ...-, los Hospitales más importantes que fundaron los Reyes Católicos fueron el Hospital Real de Santiago de Compostela y el de Granada; si bien, con ellos se ha relacionado, obedeciendo a razones estrictamente formales, el Hospital de Santa Cruz de Toledo, cuya fundación se debe a la voluntad testamentaria del Cardenal Mendoza y que se levantó ya en tiempos de Cisneros, siguiendo el modelo básico de Santiago y Granada (200).

Lam. VI.
1/7

Cronológicamente el más antiguo es el Hospital Real de Santiago, en cuya fundación culminó la tradición de las instituciones asistenciales que al amparo de los Monasterios habían surgido a lo largo del Camino de Santiago. En Santiago había ya un viejo hospital fundado por el Obispo Gelmírez en el siglo XII, pero parece ser que tres siglos después se hacía necesaria la construcción de un nuevo hospital, hospital que, siguiendo la tradición habría de vincularse a

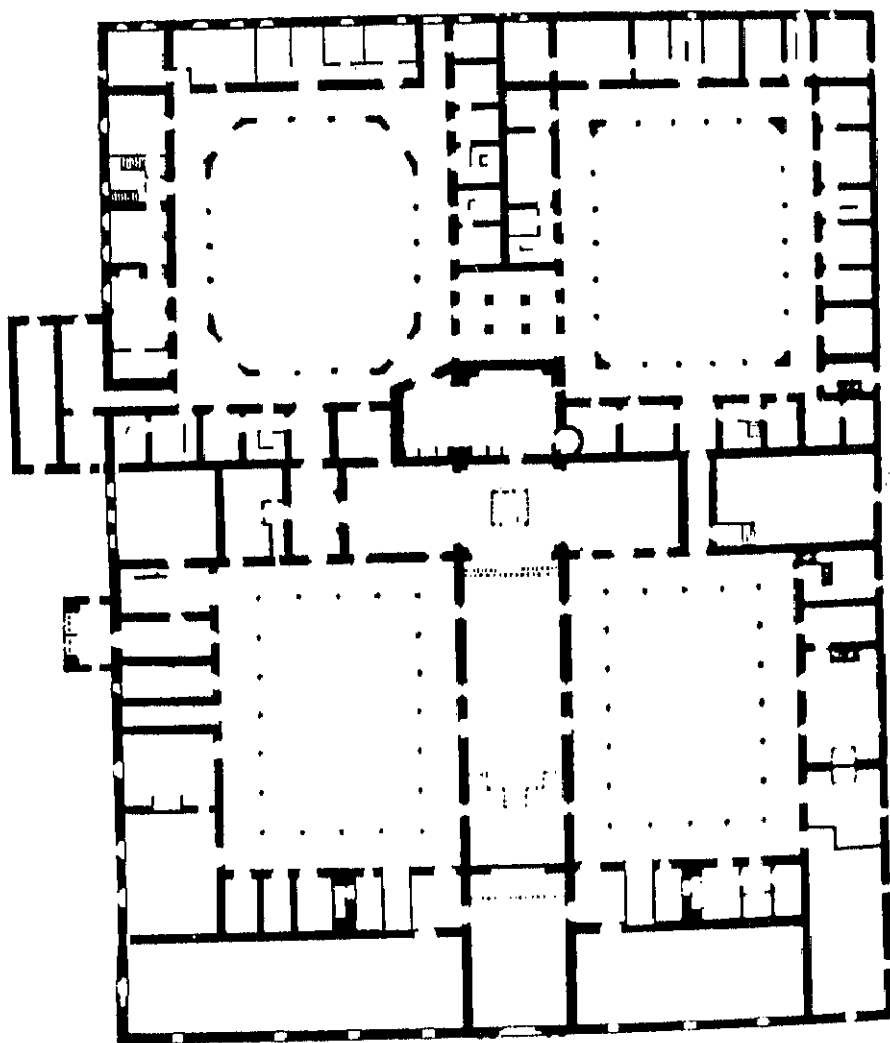


Vista aérea de la Plaza del Obradoiro (Santiago de Compostela), donde se aprecia cómo el Hospital Real se proyectó en las proximidades de la Catedral.

la Catedral. Ahora bien, Villamil atribuye a los Reyes Católicos la iniciativa de la fundación del Hospital (201), quienes por Real Cédula dada en Madrid el 3 de febrero de 1.499 otorgaron poder al Dean de la Catedral de Santiago, Diego de Muros, para iniciar las obras. La intención de los Reyes consistía en haber agregado el Hospital al Monasterio de San Martín Pinardo, siguiendo la costumbre medieval de vincular estas instituciones a los monasterios. Este Monasterio se encontraba en estado ruinoso y en él se deseaba reagrupar todos los monasterios benedictinos de la ciudad (202). Fue al negarse el Monasterio a satisfacer los deseos de los Reyes cuando éstos decidieron levantar el Hospital a sus expensas, a cuyo efecto se aplicaron para la ejecución de las obras, entre otros bienes, un tercio de los votos del recién conquistado reino de Granada, según explica Villamil estudiando las rentas del Hospital (203).

Se procedió entonces a la compra de solares para levantar el Hospital, adquiriéndose distintas casas particulares y huertas, entre ellas, la del Monasterio de San Martín Pinardo situada junto a los muros del Hospital, ordenando los Reyes a éste que proveyeran al Hospital de toda el agua necesaria (204). Señala Villamil que entre los nombres de las personas que integraban la comisión nombrada al efecto figuraba el de Enrique Egas, maestro cuya personalidad se ha asociado con la traza de los Hospitales Reales.

Convencionalmente se ha considerado que el grueso de las obras se llevó a cabo entre 1.501 y 1.511, si bien, sabemos que éstas se continuaron posteriormente; la fachada, que presenta una estructura tradicional de fachada-retablo, aunque fue realizada por maestros franceses según la nueva estética renacentista, se fecha alrededor de 1.516; en torno a 1.520 se iniciaron las obras del patio o lonja



Planta del Hospital Real de Santiago de
Compostela.

exterior de la fachada principal, obras que se interrumpieron en distintas ocasiones y prosiguieron con mucha lentitud (205). El proyecto de Egas para Santiago consistía en reproducir la estructura de los tres brazos de una cruz griega que confluían en una capilla central, - con dos patios entre los brazos de la cruz. En el siglo XVIII se completó el edificio prolongando la cruz y construyendo otros dos patios, con lo cual la planta de Santiago se equiparaba al modelo de Hospital Real que se consagró en Toledo y Granada.

Lam.VII
11/13

Lam.VII
14y15

Las obras del Hospital debieron ejecutarse por maestros locales de desigual estilo y formación, puesto que, pese a que su traza se haya asociado a la personalidad de Egas, éste, ocupado como estaba por aquellas fechas en distintas obras de la Corona, debió actuar simplemente como una especie de asesor y coordinador general de las mismas. Enrique Egas realizó, en efecto, esporádicas visitas a Galicia para vigilar la marcha de las obras; la primera en 1505 a petición del Rey y, posteriormente, en 1510 y 1517. Este hecho, unido a lo dilatado de las obras, explica que en el Hospital Real de Santiago, al igual que en otras fundaciones de la Corona de la misma época, confluyeran distintas tendencias estilísticas, aspecto que, como veremos, se ponía de manifiesto en su fachada. Enrique Egas prolongó las formas del último gótico hasta bien entrado el siglo XVI, puesto que en parte de las obras trabajaron maestros de distinta formación que incorporaron la nueva estética renacentista dedicada especialmente a aspectos decorativos.

Los contemporáneos hablaron con admiración del Hospital Real de Santiago, como fue el caso de Marineo Sículo (206). A través de esta fundación los Reyes Católicos pusieron de manifiesto su interés por los temas asistenciales, la problemática de las obras pú-

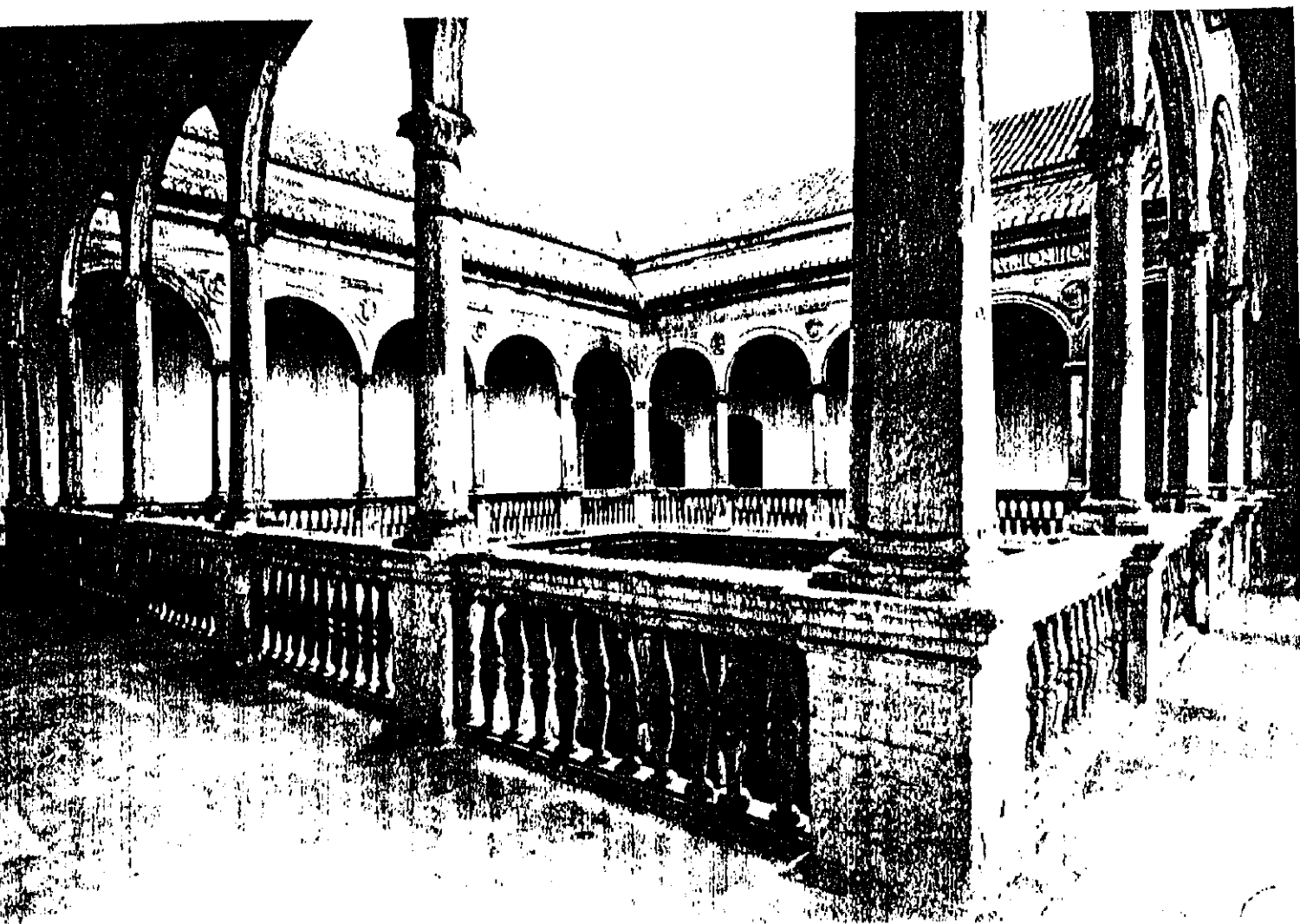
blicas y las cuestiones relativas a la higiene y la salubridad que constituyeron una constante en el pensamiento de teóricos e intelectuales como Alberti o Filarete. En el memorial que los Reyes enviaron a Santiago se detallan con minuciosidad las características que había de tener la construcción, prestando singular atención a la salubridad y al decoro del Hospital; se especifica cómo debían ser los suelos, -- las ventanas, las puertas, la distribución del agua, ... (207). En efecto, Félez interpreta la preocupación de los Reyes por estas cuestiones como una referencia a las doctrinas de los humanistas italianos -- (408). Si bien, la influencia directa de estas doctrinas en España es un aspecto más que discutible, es evidente que la actuación política -- de los Reyes Católicos en materia asistencial constituyó una de las facetas más "modernas" de su política. No olvidaron, sin embargo, los Reyes el valor emblemático que se asignó a la arquitectura del -- reinado, indicando expresamente, según vimos más arriba, que se incorporaron al edificio sus armas y emblemas (209).

La fundación del Hospital Real de Granada se inscribe dentro de las transformaciones que tuvieron lugar en la ciudad musulmana tras la conquista con el fin de adecuar su estructura a las necesidades de la vida de una ciudad cristiana. A este respecto comentó el viajero Munzer, cuando visitó la ciudad, que el Rey había mandado hacer mercados y derribar la judería para construir un gran hospital -- (210). Ahora bien, la fundación y construcción del Hospital Real habría de dilatarse aun durante varios años. El Hospital de Granada -- puede interpretarse como la culminación de la política asistencial que los Reyes habían desarrollado a lo largo de la guerra de Granada, donde se unían el concepto medieval de "caridad cristiana" y la -- nueva mentalidad estatal que estaba en la raíz de la ideología de lo -- "público". Durante la campaña de Granada se había hecho famoso

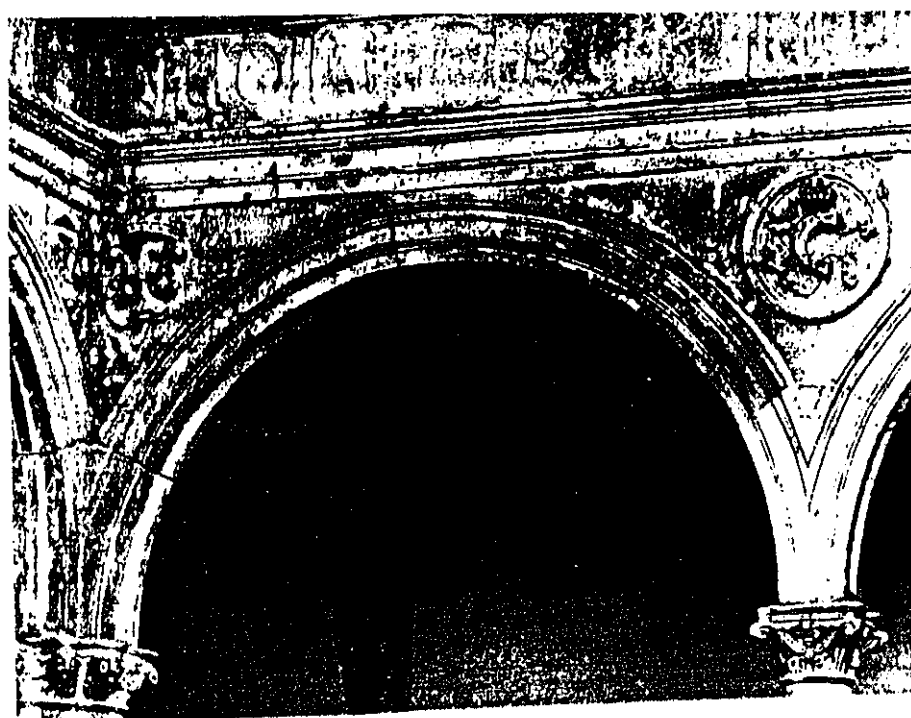
el llamado "hospital de la Reina" que acompañaba a las tropas cristianas y que Pedraza describió en el campamento de Jaén — con sus seis tiendas para los heridos, botica, cirujanos, ... (211). Inmediatamente después de conquistada Granada los Reyes fundaron el Hospital de la Alhambra como una prolongación de los hospitales militares; esta institución ha sido considerada como el antecedente próximo del Hospital Real, puesto que sus funciones se vieron incrementadas al asignarle también el socorro de los pobres (112).

El Hospital Real de Granada se fundó por Real Cédula de los Reyes Católicos dada en Medina del Campo en 1.504. Pero su construcción no se iniciaría hasta mucho después, ya que se suscitó una polémica sobre la ubicación del mismo. Primeramente se pensó levantarlo, como en Santiago, próximo a la Catedral, que construida en el solar de la antigua mezquita mayor de la ciudad llenaba de contenido emblemático y espiritual el núcleo urbano formado por ésta y la Capilla Real; pero más tarde se optó por ubicarlo extramuros, lo cual constituiría una novedad frente a la tradición de los hospitales españoles y vinculó el Hospital a las nuevas inquietudes en materia de higiene y salubridad de los humanistas italianos (213). Por una Cédula dada en Sevilla por Fernando el Católico en 1.511 se instó al Cabildo de Granada para que indicaran un lugar donde levantar el Hospital, y éste señaló, al fin, un pedazo de osario próximo a la Puerta de Elvira. Siete años después de la fundación del Hospital se fijó definitivamente su localización y pudieron iniciarse las obras (214). La construcción del Hospital extramuros determinó un ensanche de la Granada del siglo XVI hacia esta zona y creó un nuevo polo de atracción en el urbanismo de la ciudad.

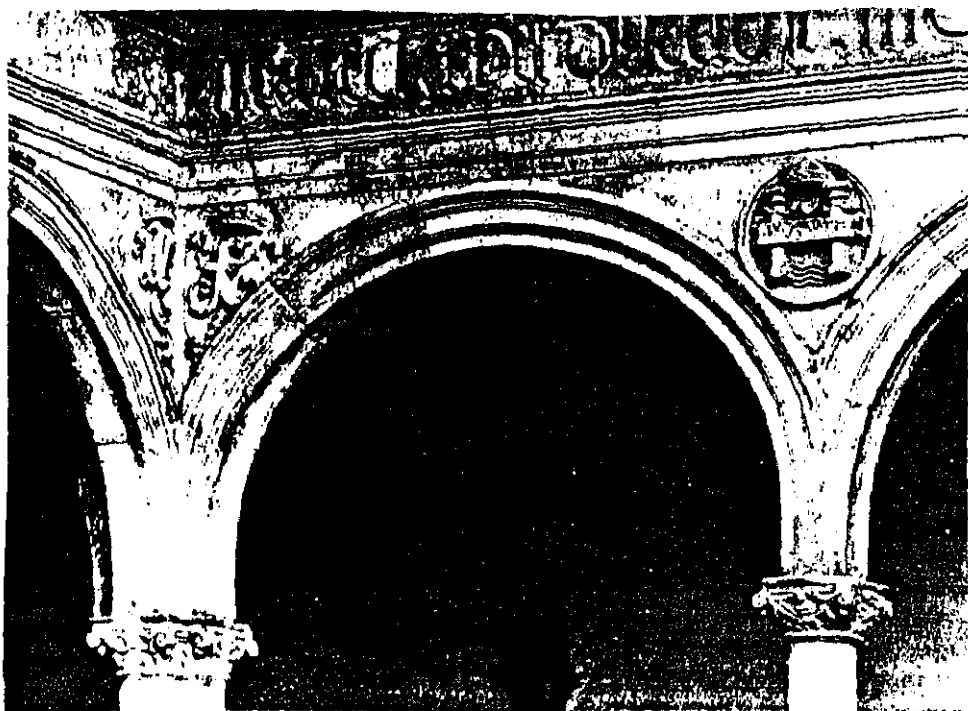
Las obras se iniciaron, por lo tanto, hacia 1.511 y en --



Hospital Real de Granada (patio de la Capilla).



Hospital Real de Granada, Patio de la Capilla, detalle de las arquerías, con los escudos e iniciales de Fernando el Católico y Carlos I en las enjutas.



Hospital Real de Granada, Patio de la Capilla,
detalle de las arquerías, donde puede verse el friso
con la inscripción y los emblemas del Emperador.

1.526 se trasladaron los primeros enfermos desde la Alhambra. En esta fecha estaba concluida, en lo fundamental, la estructura de la cruz griega y del cuadrado exterior, pero quedaba por hacer la decoración de los patios, las ventanas y la portada y buena parte de los artesonados. El patio de la capilla se acabó, en efecto; hacia 1.536; es de tipo plenamente renacentista; presenta en las enjutas de los arcos medallones con los emblemas de los Reyes Católicos y del Emperador, mientras que en las esquinas pueden verse las iniciales coronadas de los Reyes, rematando el conjunto un friso con inscripción en letras góticas, señalando la fecha en que concluyeron las obras, así como que éstas se iniciaron bajo los Reyes Católicos y se concluyeron por Carlos I. El Patio de los Mármoles, obra de sabor clasicista que se realizó a mediados del siglo XVI, muestra en las enjutas las iniciales coronadas de los Reyes Católicos y del Emperador, mientras que en mitad de cada uno de los lados figuran las armas de los Reyes o el Emperador y corre arriba un friso con los emblemas. Se trata de decoración de carácter emblemático que evoca la ornamentación de la arquitectura de los Reyes Católicos, si bien, el tratamiento formal de ésta es ya muy diferente. La galería de circunvalación presenta una estructura de tipo gótico con gruesas columnas cilíndricas, arcos rebajados y capiteles con decoración de bolas, pero en su antepecho muestra una ornamentación más italianizante con la divisa de los Reyes Católicos y la cruz de Borgoña y las columnas de Hércules del Emperador. Las ventanas de la fachada principal tienen una decoración vegetal de tipo renacentista que se distribuye en torno a las iniciales coronadas de los Reyes.

Escasas son las referencias documentales a la marcha de las obras del Hospital de Granada. Suponemos a Enrique Egas autor de la traza, pero sabemos poco de sus ejecutores y del papel que



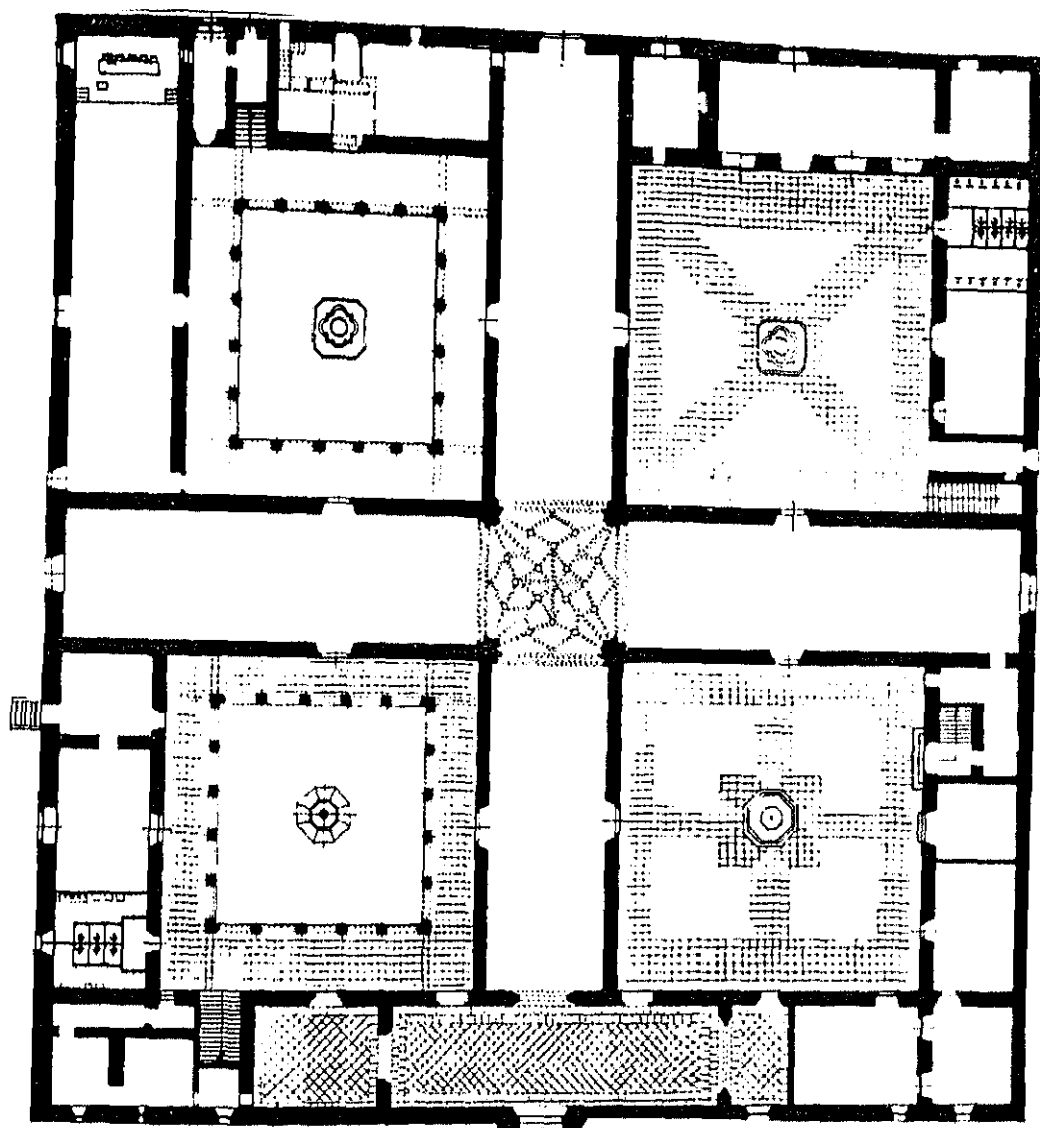
Hospital Real de Granada (patio de los mármoles).



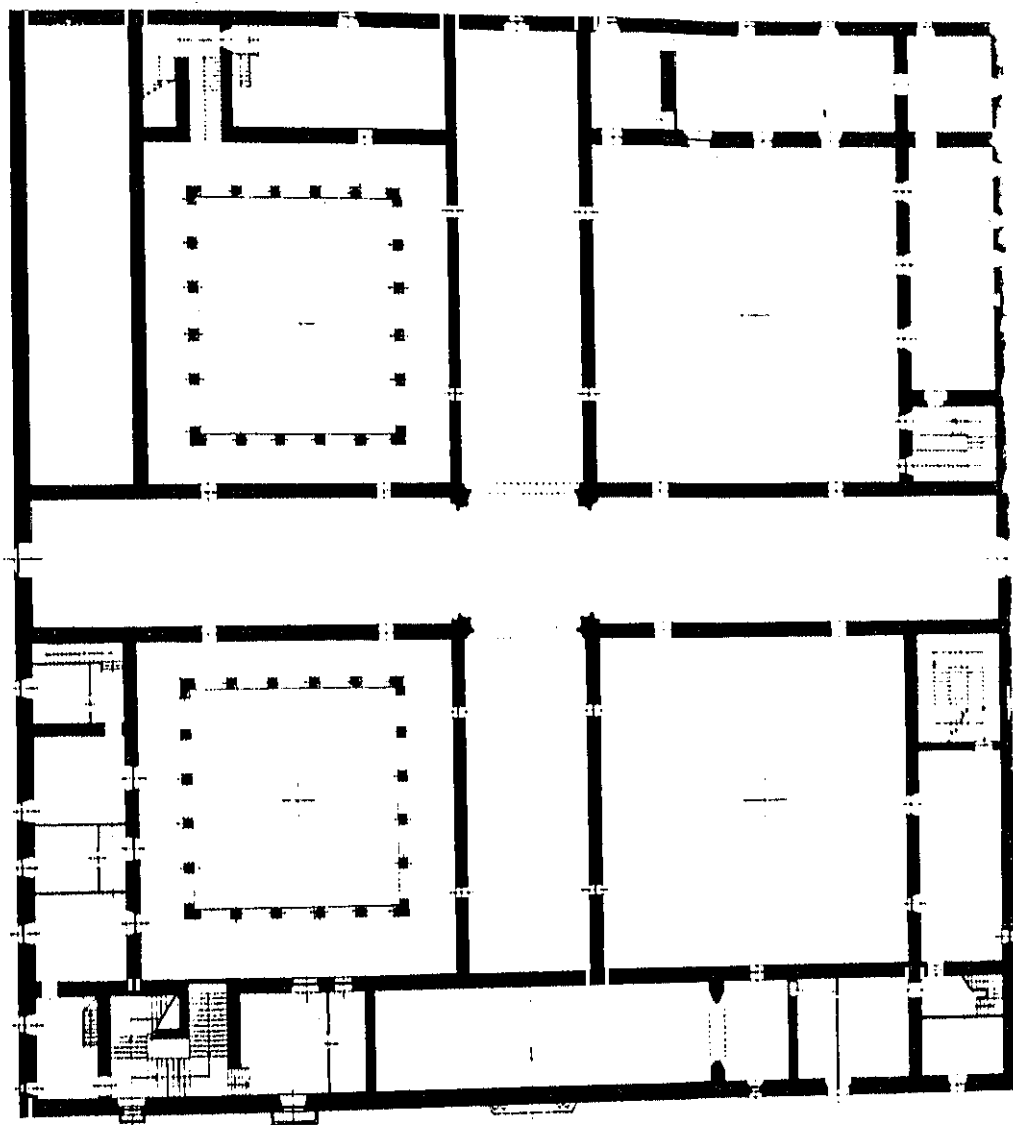
Hospital Real de Granada, Patio de los Mármoles, detalle de las arquerías, con los emblemas de los Reyes y sus iniciales en las enjutas.

jugó en todo ello el propio Egas. Explica Felez como se nombró al Cabildo de Granada coordinador de todas las obras que la Corona había emprendido en la ciudad; a tal efecto llegó a Granada, en los primeros años de la conquista, un nutrido número de maestros y artesanos procedentes de otras ciudades andaluzas, que llevaron consigo la estética del último gótico de la que participaron la Capilla Real, Santa Isabel la Real, el Hospital, ..., si bien, como es sabido, andando el tiempo, la prolongación de las obras permitió la introducción de la estética renacentista (218). La fundamental novedad de la traza con relación al modelo de Santiago consiste en que en Granada se completó la cruz griega y se inscribió en un cuadrado, con lo cual quedan -- cuatro patios a los que daban las distintas salas, donde se distribuían los enfermos. Por otra parte, la capilla se desplazó a uno de los patios, quedando el crucero, a diferencia de Santiago, compartimentado en dos pisos.

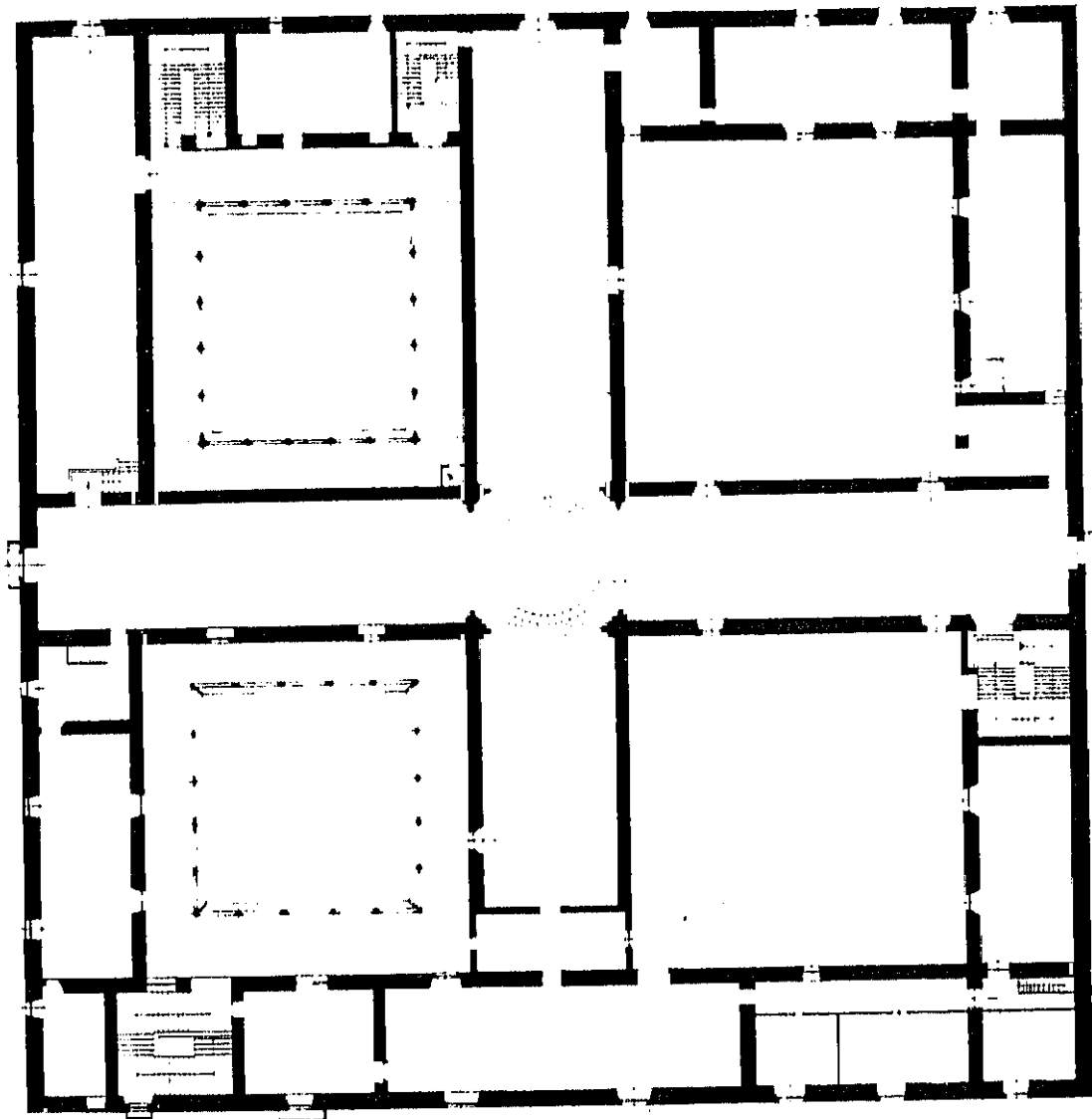
El modelo de hospital con planta cruciforme y cuatro patios que se consagró en el Hospital Real de Granada es, sin lugar a dudas, el aspecto más interesante que presentan los Hospitales Reales desde un punto de vista estrictamente formal. Esta planta era radicalmente distinta de la de los hospitales medievales, constituidos por una única nave rectagunlar que acababa en una capilla octogonal, y suponía la asunción de un modelo de hospital mucho más "racional" y "avanzado", en el que se atendía a los criterios de higiene y salubridad que aconsejaban la distribución de los enfermos en salas que estuvieran bien ventiladas, garantizado con la organización de los cuatro patios. Todo ello ha llevado a considerar que la planta de los -- Hospitales Reales respondía a un modelo "renacentista" importado de Italia, donde se habría desarrollado, poniendo así de manifiesto la penetración en España de las primeras influencias del arte



Planta del Hospital Real de Granada (planta baja).



Planta del Hospital Real de Granada (entrepanta).

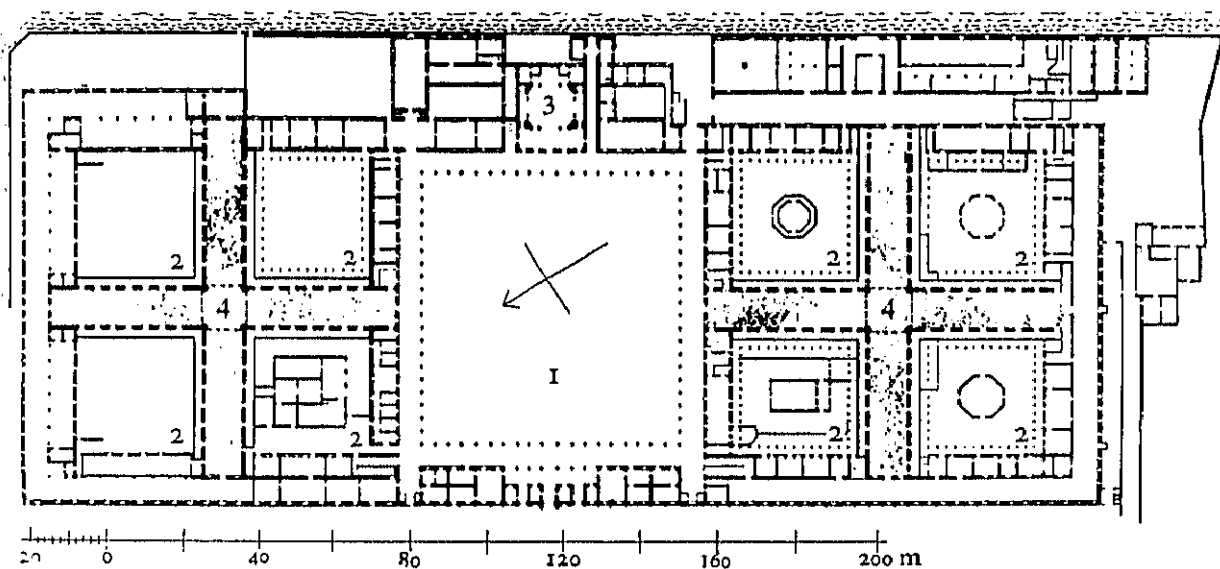


Planta del Hospital Real de Granada (principal).

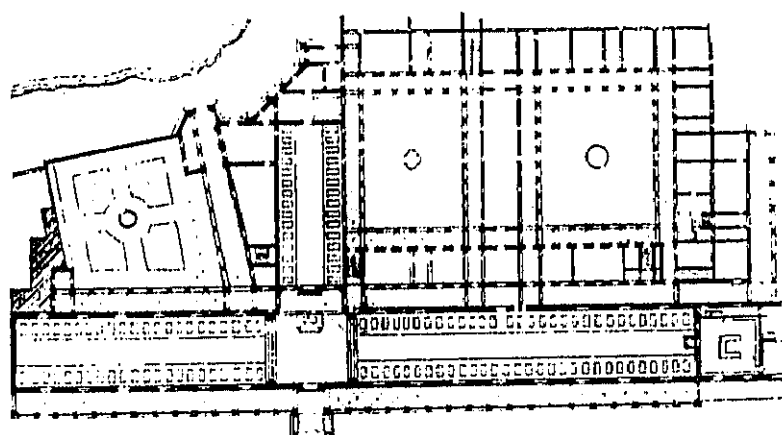
italiano a principios del siglo XVI, Aunque Egas, fiel a su tradición, ejecutara las obras según las "arcaizantes" formas de la arquitectura gótica tradicional, entrando en contradicción con lo "racional" y "moderno" de su estructura.

El Hospital Mayor de Milán, obra de Filarete, ha sido considerado como la cabeza de serie de los hospitales cruciformes. Se trata de una monumental construcción, concebida como el Castello Sforzesco, como un emblema alusivo al prestigio del mecenas (216), que está formada por dos estructuras cruciformes -con sus - cuatro patios menores, a la manera del Hospital de Granada-, separadas por un enorme patio central. Se sabe que había una copia del código de Filarete en Valencia en la Corte del Duque de Calabria, pero no puede asegurarse que éste, ni la idea de hospital que sustenta, fueran conocidos por Egas (217).

En relación con la posible influencia en España del modelo de Filarete, Felez recuerda la presencia en Granada del humanista milanés Pedro Mártir de Anglería como Capellán de la Catedral - en las mismas fechas en las que se concibió el proyecto del Hospital. Anglería, como buen humanista, era un hombre muy preocupado por los temas asistenciales, como se demuestra en la carta, que en plena guerra de Granada, dirigió al Cardenal Sforza, describiéndole el hospital de campaña que acompañaba a las tropas cristianas, que comparaba por su eficacia al Hospital del Santo Spirito y al Hospital Mayor de Milán. El destacado lugar que el humanista ocupó junto a los Reyes y su amistad personal con el Conde de Tendilla (218), gobernador general del reino de Granada y, por consiguiente, coordinador de las obras que allí había empezado la Corona, permite a la autora aventurar la hipótesis de que Tendilla pudiera haber conocido -



A.



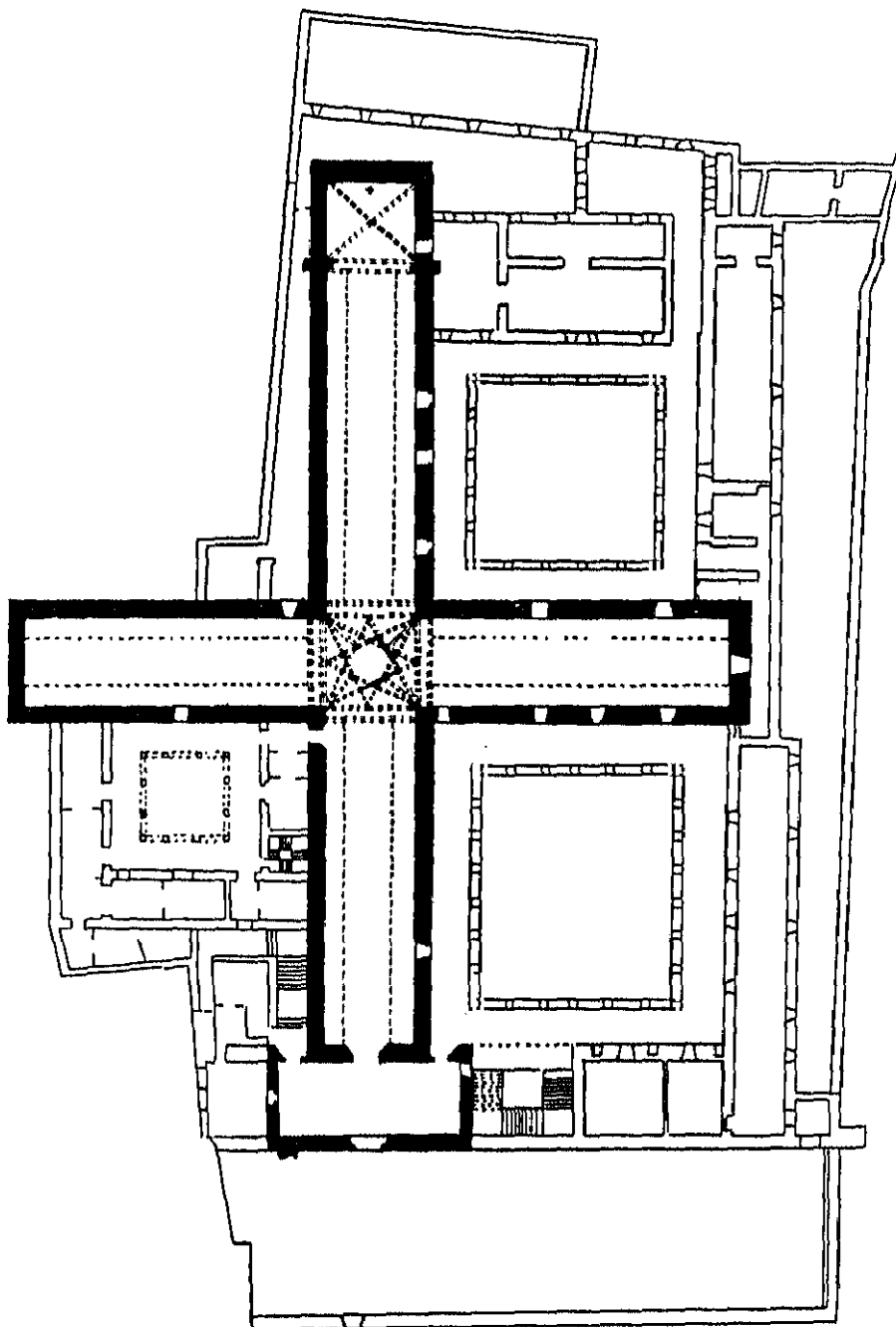
B.

Fig. A: Alzado y planta del Hospital Mayor de Milán.
Fig. B: Planta del Hospital de Santo Spirito (Roma).

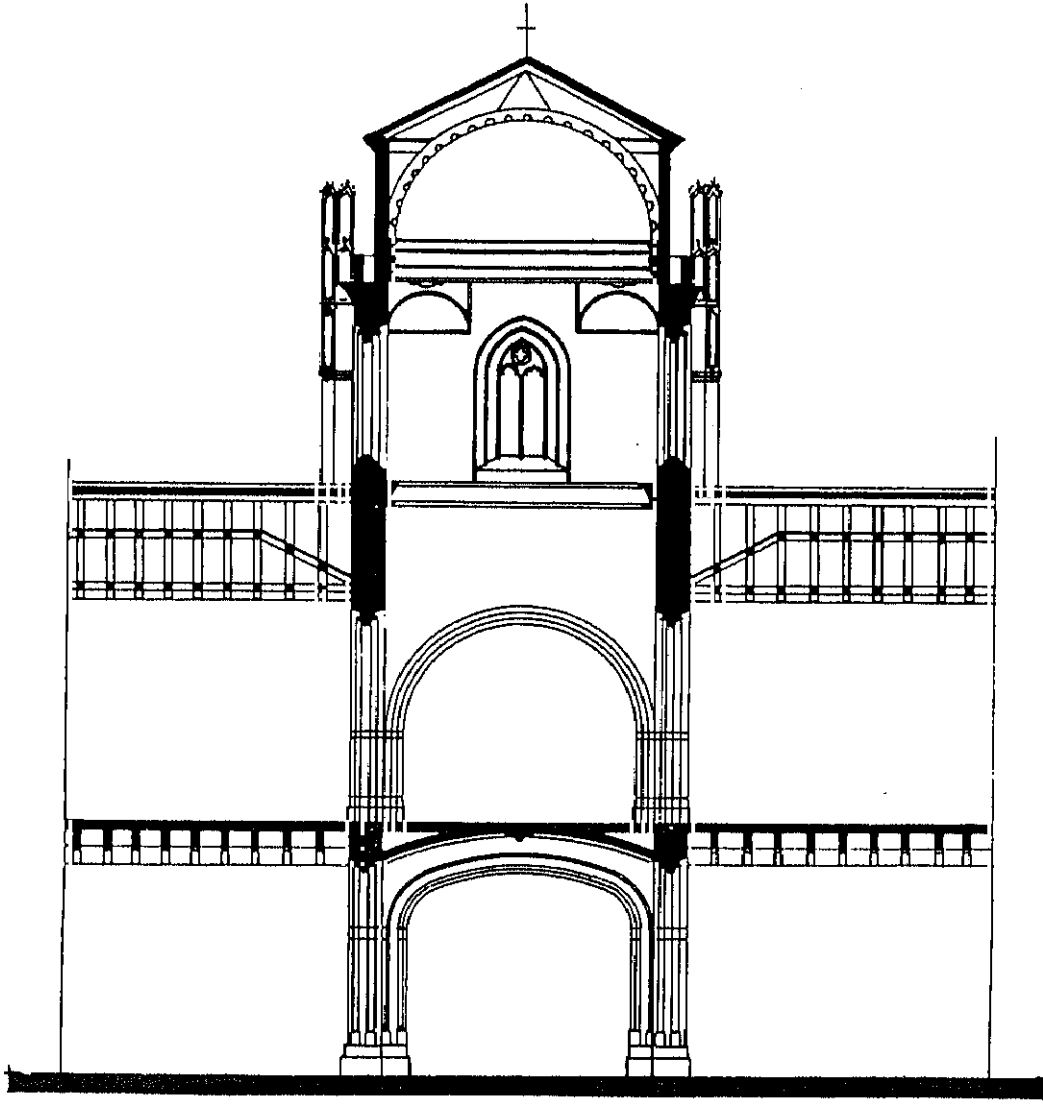
a través de Anglería las características formales del Hospital de Mi-
lán (219), pero no hay constancia documental de ello.

Parece, sin embargo, más fundado atribuir el origen de -
la planta cruciforme a la evolución del modelo del Hospital de Santo -
Spiritu en Sassia (Roma). Este Hospital, obra de Baccio Pontelli, -
obedeció a la fundación de Sixto IV y respondía a un modelo de edifi-
cio de nave única que acababa en una capilla visible desde la nave. -
Muy pronto hubo muchas instituciones filiales del Hospital de Santo -
Spiritu en toda Europa, y hasta cien de ellas en España (220), y su -
estructura se fue complicando con el correr del tiempo. Ahora bien,
estos hospitales carecían de la unificación estructural del modelo de
Filarete, pero presentaban ya la estructura de las tres crujías que -
confluían en el altar y los dos patios a ambos lados de la crujía cen-
tral. Este fue el modelo que se empleó en Santiago, puesto que Az-
cárate ha demostrado que los otros dos patios fueron obra muy poste-
rior y no tienen nada que ver con el proyecto primitivo (221).

La planta cruciforme tal y como la vemos en Toledo y Gra-
nada aparece como el fruto de la racionalización de un modelo que se
fue madurando a través de la arquitectura hospitalaria medieval y -
que en España se ensayó en Santiago y culminó en Granada. La es-
tructura en patios constituía una referencia a la costumbre medieval
de albergar a los enfermos en torno a los claustros de los monasterios,
mientras que la situación de la capilla en el cruce de los brazos de la
cruz, con el fin de que los enfermos pudieran asistir a los oficios, re-
mitía a la tradición del Hospital de Santo Spiritu. Por otra parte, la
planta cruciforme constituyó el modelo más idóneo para desarrollar -
las teorías sobre la salubridad, la higiene, la distribución del espa-
cio, el control y vigilancia de los enfermos, etc., que constituyeron
el ideario de la filosofía asistencial de la época. Por su parte, Fé-



Planta del hospital de Santa Cruz, Toledo.



Alzado del Hospital Real de Granada (sección del crucero).

lez interpreta la planta cruciforme en relación con las doctrinas neoplatónicas y el valor que la cultura del Renacimiento asignó a las -- plantas centralizadas (222). El hecho de desplazar la capilla a uno de los patios y compartimentar el crucero en dos pisos en el Hospital Real de Granada parecía, sin embargo, ir en detrimento del sentido racional y carácter centralista del modelo de planta cruciforme, que centralizaba el edificio en el crucero y facilitaba desde allí un -- control más eficaz de los enfermos. Ahora bien, Félez explica que hubo dos razones que justificaron la solución de Granada; en primer lugar, el crucero abierto impedía mantener el ambiente confortable, generando corrientes de aire, y una atmósfera habitable, facilitando el contagio de gérmenes y enfermedades, aspecto que ha de interpretarse como una referencia a las "modernas" teorías sobre la higiene y salubridad; con la división del crucero se evitaba también la construcción de un cimborrio muy elevado, que hubiera supuesto una notable dificultad constructiva. La planta baja estaba rematada por una -- sólida cubierta, mientras que en el piso alto, tal vez concebido como capilla, puede verse una rica decoración al gusto gótico, rematada -- por un airoso cimborrio que domina la silueta del Hospital (223). Hay que recordar como sólo en Santiago se mantuvo la capilla en el cruce ro, puesto que ya en Toledo se optó por desplazarla al fondo de la -- crujía principal.

- Notas -
al
CAPITULO - II -

- (1) Véase el capítulo correspondiente de la Histoire de l'Art - dirigida por André Michel Bertaux dedica un capítulo al estudio del arte del Renacimiento en España y Portugal; por primera vez se individualiza el estudio del arte de los Reyes Católicos, que cobra una entidad propia, y se propone el término "estilo Isabel". En un ciclo de conferencias que pronunció más tarde Bertaux en España propuso dicho término a los historiadores españoles.
- (2) Bertaux comenta:
"El arte de los Reyes Católicos, que sobrevivió a los soberanos que de él se sirvieron, no tiene todavía nombre en la Historia. Podemos darle el nombre de la Reina, que dejó en su creación de Miraflores las pruebas de su predilección por lo que había de más rico y más original en las obras de su tiempo", CAMON, La arquitectura y la orfebrería española del siglo XVI, Madrid 1.960, pág. 1, recogiendo las palabras de Bertaux.
- (3) TORMO, "Las conferencias de M. Emile Bertaux en el Ateneo y en la Universidad (el estilo Isabel) El arte Español (1.912), pág. 112. Tormo en este trabajo narra y comenta las conferencias de Bertaux.
- (4) Véase TORRES BALBAS, Arquitectura gótica, Ars. Hispaniae, tomo VII, Madrid 1.952, pág. 328, donde los comentarios del autor demuestran la fortuna que tuvo el término "estilo Isabel" en la historiografía posterior.
- (5) TORMO, Op. cit., pág. 111. El autor señala las diferencias entre Castilla y el Levante catalán, donde se había desarrollado una arquitectura gótica civil propia.
- (6) AZCARATE, "Sentido y significado de la arquitectura hispano-flamenca en la Corte de Isabel la Católica", Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid (1.971) pág. 202.

- (7) CAMON, Op. cit., pág. 1. En este trabajo el autor presentó su particular interpretación del problema, que se ha convertido en un clásico para el estudio y la interpretación del arte de los Reyes Católicos.
- (8) Comenta Camón Aznar:
"Fernando el Católico no se limitó a autorizar oficialmente fundaciones de carácter regio, sino que le interesaban con verdadera afición problemas arquitectónicos, y a su decisivo impulso personal se debe ese caudaloso brotar de construcciones religiosas y profanas por los reinos de España". Op. cit., pág. 4.
- (9) Op. cit., pág. 10.
- (10) Op. cit., págs. 9-14.
- (11) AZCARATE, Op. cit., pág. 200.
Este autor debe considerarse como el mayor especialista sobre la figura de Juan Guas, arquitecto de la Corona, y por extensión un buen conocedor del arte de los Reyes Católicos. Cuenta al respecto con una amplia bibliografía, a la que deberé hacer en lo sucesivo constantes referencias. Ahora bien, sus trabajos sobre Guas le han llevado a especializarse fundamentalmente en el campo de la arquitectura, centrándose en lo que él denomina "escuela de Toledo", de la que Guas es la figura central, para cuyo estudio son imprescindibles las obras de Azcárate, si bien, otros aspectos del arte del reinado aparecen tratados de una manera más superficial.
- (12) Véase AZCARATE, "La obra toledana de Juan Guas", Archivo Español de Arte (1.956), pág. 9.
- (13) Escribe Azcárate:
"A él se debe fundamentalmente el estilo flamígero importado por los maestros flamencos que en el primer tercio del siglo, adquirirá una fisonomía nacional en la arquitectura de esta comarca, dando origen a la aprición del estilo isabelino o hispanoflamenco", "La fachada del Infanzado y el estilo de Juan Guas", Archivo Español de Arte - - (1.951), pág. 307.
- (14) Término con el que el autor denomina a los arquitectos -

formados en el taller de la Catedral de Toledo y cuyo trabajo el autor contrapone al de la llamada "escuela burgalesa", cuyos representantes más conocidos fueron Juan y -- Simón de Colonia. Véase AZCARATE, Arquitectura gótica toledana del siglo XV. Madrid 1.958.

- (15) Comenta Félez a propósito de las construcciones en Granada cómo allí confluyeron distintas tendencias, convirtiéndose este centro en un crisol del que surgió lo que podríamos denominar el "lenguaje común de la arquitectura de los Reyes Católicos", Véase El Hospital Real de Granada, Granada 1.979, pág. 36.
- (16) Véase el análisis que del tema se hace en NIETO-CHECA, El Renacimiento, Madrid 1.980, pág. 76. Recientemente -- los autores han vuelto a abordar el problema en NIETO y -- otros, Arquitectura del Renacimiento en España (1.488 - - 1.599), Madrid 1.989, págs. 18 y ss.
- (17) Véase como trabajo fundamental sobre la obra y la personalidad del artista WETHEY, Gil de Siloe and his school, -- Cambridge-Massachusetts 1.936.
- (18) Sobre el conjunto de Miraflores debe consultarse la obra -- clásica, TARIN, La Cartuja de Miraflores, Burgos 1.931, así como cuanto expongo en los distintos capítulos de este -- trabajo.
- (19) Véase LLORENTE, "El Convento de Santa Cruz de Segovia", Estudios Segovianos (1.965), obra monográfica sobre este Convento, donde se apunta la hipótesis que relaciona esta fachada con la del Convento de Segovia y la del claustro de la Catedral de la misma ciudad. La autora identifica así un modelo de portada, en la que representa a los Reyes -- junto al tema de la Piedad, que se ha relacionado con el arte de Juan Guas o de su escuela.
- (20) La restauración del siglo XIX alteró sustancialmente la iconografía primitiva de la fachada; a este respecto puede recordarse que las figuras originales del tímpano sólo pueden conocerse a través de una vieja descripción y dibujo de Ponz. Han desaparecido también parte de las antiguas desendencias que debieron ocupar los Reyes. Una buena descripción del -- estado actual de la fábrica puede encontrarse en, MORENA, "El Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid", Anales del Instituto de Estudios Madrileños, (1.974).

- (21) CUECA, Casas Reales en Monasterios y Conventos españoles, Madrid 1.966, pág. 125. El autor emplea el término "templo votivo de la Monarquía", que por extensión — empleo yo también, para aplicarlo a San Juan de los Reyes en función de la especial significación que el edificio adquirió en el arte del reinado. Se trata, como veremos, de la primera obra encargada por los Reyes y fue concebida como Panteón Real, lo que le convirtió en un auténtico emblema de la Monarquía.
- (22) Explica el autor que a pesar de la falta de documentación sobre la construcción del edificio, las obras debieron iniciarse alrededor de esta fecha -1.477-, inmediatamente — después de la victoria de Toro, AZCARATE, "La obra toledana de Juan Guas", pág. 12.
- (23) Isabel recriminó a su arquitecto cuando fue a visitar las obras por el escaso desarrollo de las mismas y hubiera — mandado derribar lo ya construido para ampliar la fábrica hasta el río de no haber sido por la intercesión de los frailes, AZCARATE, Op. cit., pág. 23.
- (24) Véase CHUECA, Op. cit., pág. 126. Esto justificaría también el desarrollo ornamental e iconográfico de la cabecera de San Juan de los Reyes.
- (25) Félez recoge y analiza la polémica sobre el emplazamiento del Hospital, problema que se tratará con detenimiento más adelante; la tradición llevaba a emplazar el Hospital — junto a la Catedral, si bien, se acabó construyéndolo extramuros, Op. cit., pág. 65 y ss.
- (26) Fecha del primer contrato con Enrique Egas, ROSENTHAL, "El primer contrato para la Capilla Real de Granada", — Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada (1.974) — págs. 13-36. Como se verá más adelante, parece que la traza de la Capilla Real sea anterior a la intervención de Egas; Ahora bien, los primeros datos documentales que — tenemos sobre las obras se corresponden con este contrato que describe Rosenthal.
- (27) Op. cit., pág. 22, donde se recoge la referencia al dato.
- (28) Véase SANCHEZ CANTON, Libros, tapices y cuadros — que poseyó Isabel la Católica, Madrid 1.950, sobre el nú

mero de piezas que compusieron la colección de tapices - de la Reina, prácticamente desaparecida.

(29) Op. cit., págs. 101 y ss.

(30) El famoso retablo de Isabel la Católica, políptico compuesto originariamente por cuarenta y siete tablas, era, sin lugar a dudas, el conjunto más importante del reinado, aunque hoy sólo se conservan unas quince tablas en el Palacio Real de Madrid. La obra se relaciona, como veremos, -- con la personalidad del pintor de la Corte Juan de Flandes. Véase como trabajo fundamental sobre el tema SANCHEZ CANTON, "El retablo de Isabel la Católica", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.930) y (1.931), págs. 97-135 y 149-152.

(31) Véase BRANS, Isabel la Católica y el estilo hispanoflamenco, Madrid 1.953, págs. 78 y ss., donde se intenta reconstruir el inventario de los retratos que poseyó la -- Reina.

(32) Como trabajo fundamental sobre el tema puede consultarse la obra de Chueca citada más arriba, donde se estudia el tema desde sus orígenes medievales hasta los últimos -- ejemplos en la Edad Moderna.

(33) Op. cit., pág. 127.

(34) Véase como trabajo fundamental sobre el tema PESCADOR, "La Hospedería Real de Guadalupe", Estudios Extremeños (1.965), págs. 327-357, donde se intenta reconstruir lo que debió ser la Hospedería, hoy destruida.

(35) Véase como trabajo fundamental LAYNA, El Palacio del Infantado, Madrid 1.941. Sin embargo, el interior del palacio se encuentra hoy muy deteriorado y han desaparecido en parte los artesonados con su rica decoración.

(36) FELEZ, Op. cit., pág. 21. Esto conlleva, como se verá más adelante, el problema de limpieza de las ciudades -- que puede relacionarse con la actuación política de los -- Reyes en otros aspectos y que llevó al establecimiento -- de instituciones como la Inquisición o la Santa Hermandad.

- (37) Véase VILLAMIL, "Reseña histórica de la fundación del - Hospital Real de Santiago", Galicia Histórica (1909), pág. 526 y ss.
- (38) Convencionalmente se ha considerado que las obras se extendieron desde 1.501 a 1.511, aunque continuaron más tarde.
- (39) Con posterioridad se alargó el brazo de la cruz y se construyeron dos nuevos patios con lo cual la planta de Santiago reproduciría el modelo de Granada con su estructura de cruz griega y sus cuatro patios en torno a los brazos de la cruz, aunque el proyecto de Egas debe considerarse como un estadio previo a la consolidación del modelo de Granada. Véase AZCARATE, "El Hospital Real de Santiago", - Compostellanum (1.965), págs. 505-522, donde se recoge la documentación sobre la marcha de las obras.
- (40) Hacia 1.511 se había fijado ya un lugar para construir el - Hospital a extramuros, junto a la puerta Elvira, FELEZ Op. cit., pág. 69.
- (41) Sobre el edificio, cuya fábrica ha desaparecido, puede - - consultarse TORRES BALBAS, "El ex-convento de San - - Francisco de la Alhambra", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. (1.931).
- (42) Más adelante volveré sobre el tema, ahora bien, puede - - consultarse AZCARATE, "Documentos sobre Juan Guas", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid (1.960), pág. 249.
- (43) GARCIA CHICO, "Juan Guas y la capilla del Colegio de - San Gregorio de Valladolid", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (1.959), págs. 206-207.
- (44) Véase a este respecto ARRIBAS, "Simón de Colonia en Valladolid", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid (1.954) y GOMEZ MORENO, "A - propósito de Simón de Colonia en Valladolid", Archivo - - Español de Arte y Arqueología (1.934), págs. 181-189.
- (45) Azcárate cita repetidas veces el dato, véase entre otros - trabajos, Arquitectura gótica toledana del siglo XV, pág. 10.

- (46) En relación con este problema puede consultarse la correspondencia entre el Rey y el Conde de Tendilla, bien a través de la lectura directa de las cartas, o de su análisis en ROSENTHAL, Op. cit., pág. 16.
- (47) En relación con la personalidad de Cisneros y su labor -- de mecenazgo en el Arzobispado de Toledo puede consultarse DIEZ DEL CORRAL, Arquitectura y Mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento. Madrid 1.987, -- págs. 49 y ss.
- (48) Op. cit., págs. 60 y ss.
- (49) A Miguel Angel Castillo Oreja se debe la bibliografía más completa y moderna sobre el Cardenal Cisneros y sus -- obras en Alcalá de Henares con motivo de la fundación de la Universidad. CASTILLO OREJA, "Documentos relativos a la Iglesia Magistral de San Justo y Pastor de Alcalá de Henares", Revista del Instituto de Estudios Madrileños, (1.979), págs. 69 y ss. - CASTILLO OREJA, El Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares, Madrid 1.980. - CASTILLO OREJA, Propuesta metodológica para el estudio del "estilo Cisneros", Ponencia presentada al III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla 1.980. - CASTILLO OREJA, Ciudad, formas y símbolos. Alcalá de Henares un modelo urbano de la España Moderna. Madrid 1.982.
- (50) Véase CASTILLO OREJA, El Colegio Mayor de San Ildefonso, págs. 47 y ss., donde se trata el tema y se estudia el proceso de construcción de los diferentes edificios que compusieron la Universidad.
- (51) Véase cuanto el autor expone al respecto en su trabajo citado anteriormente, ROSENTHAL, "El primer contrato -- para la Capilla Real", Rosenthal rebate la tesis de otros autores según la cual el pobre resultado final de las obras de la Capilla Real se debería a la supuesta tacañería de -- Fernando el Católico y afirma que el responsable de ello fue Cisneros, hecho que justificó también el que Tendilla no se atreviera a contrariar al Cardenal.
- (52) En relación con la difusión del Renacimiento en los países del oeste europeo puede consultarse el estudio comentado,

ROSENTHAL, "The Diffusion of the Italian Reínassence - Style in Western European Art", The Sixteenth Century -- Journal (1.978), págs. 33-45.

- (53) En relación con la huella que la familia Mendoza dejó en Guadalajara puede consultarse LAYNA, Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI, Madrid 1.942, donde se describen las distintas fundaciones de la familia - en la comarca.
- (54) La obra y la personalidad de Lorenzo Vázquez aparecen - estudiadas por primera vez en la obra GOMEZ MORENO, - "Sobre el Renacimiento Español: I Hacia Lorenzo Vázquez", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.925), págs. 7-40.
- (55) Véase CEPEDA, "El gran Tendilla medieval y renacentista", Cuadernos de Historia, tomo I, (1.967), págs. 159- - 168. y CEPEDA, "Un caballero y un humanista en la Corte de los Reyes Católicos", Cuadernos Hispanoamericano - - (1.969, págs. 474-503.
- (56) Véase TORMO, "El sello del Cardenal de Valencia don - Rodrigo de Borja", Vida intelectual (1.908, págs. 334-403.
- (57) En relación con las características del sepulcro y la ejecución de la obra puede consultarse DIEZ DEL CORRAL, - Op. cit., pág. 31 y ss.
- (58) HERNANDEZ PERERA, Escultores florentinos en España, Madrid 1.937m págs. 8 y ss., donde se estudia la - - obra de Fancelli realizada en España.
- (59) Véase MARTIN, Op. cit., pág. 105.
- (60) "Los artistas servían como función propia a fines de prestigio y de representatividad. Se creta un correspondiente - estilo de representación con carácter peculiar a la finalidad de producir un "efecto" externo -siempre con intención política- sería un estilo que sabría prestar los atributos - del poder y dignidad", Ibidem.
- (61) Al respecto puede consultarse la exposición que se hace de estos problemas relativos a la realidad de las cortes -

italianas en CHASTEL-KEIN, El Humanismo, Barcelona -- 1.972, pág. 53 y ss.

- (62) Distintos autores han transcrito los documentos que se conservan sobre la vinculación de los artistas a la Corte y a su trabajo en España, Azcárate tiene una extensa bibliografía sobre Juan Guas y otros problemas de la arquitectura del reinado, en la que se transcriben distintos documentos (véase la bibliografía). Antonio de la Torre en su libro ya citado, La Casa Real de Isabel la Católica recoge la mención a numerosos artistas entre el personal de la Casa Real; BRANS, Isabel la Católica y el estilo hispanoflamenco, Madrid 1.952, donde se reseñan también algunos documentos, Sánchez Cantón recoge, a su vez, distintos documentos relativos a la pintura del reinado, véase, entre otros, SANCHEZ CANTON, "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (1.914), págs. 62 y ss.
- (63) TORRE, La Casa Real de Isabel la Católica, págs. 226 y ss.
- (64) Azcárate denomina de esta forma a los maestros que trabajaron en las últimas décadas del siglo XV en la región, por contraposición a la "escuela de Toledo", siendo sus artistas más representativos Juan y Simón de Colonia.
- (65) Puesto que franceses debieron ser sus padres, según se desprende del escudo del arquitecto que figura en el claustro de San Juan de los Reyes, véase AZCARATE, "Sobre el origen de Juan Guas", Archivo Español de Arte (1.950), págs. 255-256.
- (66) Véase AZCARATE, "La obra toledana de Juan Guas" y -- Arquitectura gótica toledana del siglo XV.
- (67) AZCARATE, "La obra toledana de Juan Guas", págs. 39 y ss.
- (68) En el testamento de Juan Guas se dice:
"Iten declaro que por quanto yo e tenido a mi cargo del rrey e rreyna mis señores la fabrica de sus obras soplico a sus altezas fazer cuenta con mis albaceas y se les pague lo que pareciese de (borrón) y le fagan merced -- por mis servicios". -- Texto recogido en AZCARATE, -- "Documentos sobre Juan Guas", pág. 249.

- (69) Véase AZCARATE, Arquitectura gótica toledana del siglo XV, pág. 18, estudiando documentos de la Catedral de -- Avila, donde se recoge la referencia a los encuentros entre la Reina y su arquitecto.
- (70) En todo el interior del edificio puede admirarse la desbordante decoración de Guas, pero destaca especialmente el claustro, con sus paneles de profusa y minuciosa ornamentación a la manera de un tapiz de piedra, véase una buena descripción en AZCARATE, "La obra toledana de Juan -- Guas", págs. 26 y ss.
- (71) Véase como estudio global sobre la personalidad de Enrique Egas AZCARATE, Arquitectura gótica toledana del siglo XV, págs. 28 y ss.
- (72) AZCARATE, "Antonio Egas", Boletín del Seminario de -- Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid(1.957) págs. 9-17 y Arquitectura gótica toledana del siglo XV, págs. - 26-28.
- (73) Véase ROSENTHAL, Op. cit., "El primer contrato para la Capilla Real".
- (74) Es muy escasa la bibliografía sobre el artista, sobre cuya personalidad a penas tenemos datos, puede consultarse -- TORRE, "Maestre Antonio Inglés y Melchor Alemán, pintores de los Reyes Católicos", Arte Español (1.963-65), - págs. 105-110.
- (75) La referencia documental a Melchor Alemán nos dice: "Melchor Alemán, pyntor. Asento con la Reyna, nuestra Señora por pyntor, en 30-III-1492, por su aluala, firmado de su nombre; tyene de racion en cada vn año 50.000 - mrs., los quales le han sydo librados fasta en fin del año de 1497 (y hasta 1501)". - TORRE, La Casa Real de Isabel la Católica, pág. 99, transcribiendo el documento.
- (75) "... a Michel flamenco, pintor que fue de la Reina nuestra señora que haya santa gloria. La suma de 115.000 maravedies que se le debían de su racion y quitacion por todo el tiempo que había servido a la Reina desde principios de 1.492, hasta que su alteza finó." Cita que han recogido todos los autores que han acordado el tema desde su publi

cación en MADRAZO, Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España, Barcelona 1.884, pág. 9.

- (77) BRANS, Op. cit., pág. 80.
- (78) Un trabajo muy completo que aporta nuevos datos documentales sobre la figura de Michel es TORRE, "Michel Stion, pintor de Isabel la Católica", Hispania (1.956), págs. - - 190-200.
- (79) Véase ANGULO, Isabel la Católica, sus retratos, sus joyas y sus trajes, Santander 1.951, pág. 16. La tabla, - una de las composiciones más interesantes de la pintura - del reinado, no ha podido ser atribuida con seguridad a -- ninguno de los pintores de la Corte, como se verá más - adelante.
- (80) Como trabajo fundamental sobre el políptico debe consultarse la obra del autor ya citada, SANCHEZ CANTON, - "El retablo de Isabel la Católica". Ya he atribuido a la -- atribución general del retablo a Juan de Flandes, aunque - distintos autores, como se verá más adelante, sostienen - la atribución de estas dos tablas a Michel.
- (81) "Juan de Flandes. Asento con la Reyna, nuestra Señora, - en 27-X-1496, por vn su aluala, firmado de su nombre, -- tyene de raçion por pyntor 20.000 mrs., los quales se han sydo librados fasta fin del año de 1497 (y hasta 1500).
"Juan de Flandes pyntor. Asento con la Reyna, nuestra -- Señora, por pyntor en 8-III-2498 por vn su aluala, firmado de su nombre; tyene de raçion cada año 30.000 mrs. -- (librado hasta 1504)". TORRE, La Casa Real de Isabel la Católica, pág. 101, donde se transcriben los documentos.
- (82) Véase como estudio fundamental sobre el trabajo y la personalidad del pintor BERMEJO, Juan de Flandes, Madrid 1.962.
- (83) Véase Op. cit., pág. 6, donde se explica cómo el pintor llegó a España como artista formado y se alude a una posible estancia anterior de Juand e Flandes en Italia, si-- guiendo un circuito habitual en muchos artistas del mo-- mento, lo que se demostraría estudiando los fondos de al

gunas de las obras realizadas posteriormente en la Corte en los que se advierte cierta influencia del arte italiano.

- (84) Véase BRANS, "Juan de Flandes", pintor de la Reina y de Castilla", Clavileño (1.953), págs. 28-32. Con la atribución por parte del autor de los retratos de Palacio y de -- Windsor a Juan de Flandes, así como de otras célebres -- tablas (la muchacha de la rosa de la Colección Tysen, entre otras), ha llevado a Brans a considerar que a este pintor se deba la creación del modelo de retrato de los Reyes Católicos, de medio cuerpo, en posición tres cuartos, sobre fondo neutro, con la particular disposición del cabello con raya en medio ...
- (85) TORMO, "El retablo de Robledo, Antonio del Rincón, pintor de los Reyes Católicos", Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones (1.904), págs. 477-492.
- (86) SANCHEZ CANTON, "Los pintores de Cámara de los reyes de España", pág. 75.
- (87) Véase SANCHEZ CANTON, Mito y realidad de Rincón, pintor de los Reyes Católicos, Madrid 1.934, donde se analiza el problema con mayor detenimiento.
- (88) SANCHEZ CANTON, "Los pintores de Cámara de los reyes de España", págs. 73 y ss., donde se estudia la personalidad del pintor y los datos que se conservan al respecto.
- (89) Sobre el tema puede consultarse también ARCO, "Pedro - de Ponte u Oponte, pintor del Rey Católico", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid (1.944), págs. 59-77.
- (90) Pese a que todos los autores al estudiar la pintura del reinado hacen referencia al documentado e Simancas y a la personalidad de Francisco Chacón, el único trabajo monográfico sobre el artista es GOMEZ MORENO, "Francisco Chacón Pintor de la Reina Católica", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.927), págs. 115-120.
- (91) Sánchez Cantón, transcribiendo documentos publicados -- por ZARCO, escribe:
"Por fazer bien e merced a vos Francisco Cahón, vecino de la muy noble cbdad de Toledo..." "Tengo por bien..."
"seades mi pintor mayor e usades del dicho oficio en todo

lo a él concerniente. E otrosi que como mi pintor mayor -
podades defender que ningund judio nin moro nosea osado -
de pintar la figura de nuestro Salvador Jesu Christo ni de
la gloriosa Santa Maria nin de otro santo ninguno pena - -
quel que lo contrario ficiere caya e yncurra enpena". - -
"Los pintores de Cámara de los reyes de España, págs. -
67-68.

- (92) Véase TORRE, "Maestre Antonio Inglés y Melchor Alemán, pintores de los Reyes Católicos", pág. 106, donde se citan y estudian los documentos a los que hago referencia en el - texto.
- (93) Op. cit., pág. 105. Donde se recoge la mención a una carta del Rey a la Reina de Nápoles, en la que se aborda el - problema de la política matrimonial y la falta de retratos - necesarios para emparejar a los distintos príncipes.
- (94) Véase NIETO-CHECA, Op. cit., pág. 46, donde se estudia el problema de la repercusión del mito cortesano en - las cortes italianas.
- (95) Como estudio monográfico sobre la personalidad de Fernando Gallego y su círculo de Salamanca puede consultarse GARCIA SEBASTIAN, Fernando Gallego y su taller de Salamanca, Salamanca 1.979.
- (96) Este artista trabajó, sin embargo, para el Cardenal Mendoza en la Catedral de Toledo y, aunque no fuera por encargo de la Corona, pintó los retablos de San Pedro Mártir y Santo Tomás para Santo Tomás de Avila; de su mano se conserva también una hermosa Anunciación en la Capilla de Miraflores.
- (97) TORRE, La Casa Real de Isabel la Católica, pág. 105.
- (98) Op. cit., pág. 100.
- (99) Véase AZCARATE, "Sentido y significación de la arquitectura hispanoflamenca de la Corte de Isabel la Católica", págs. 200 y ss., donde el autor recoge, además de una interpretación general sobre la arquitectura del reinado, - una extensa documentación sobre las obras que se realizaron en Medina del Campo poco antes de la muerte de la - Reina y sobre los maestros que en ellas intervinieron.

- (100) Op. cit., págs. 219-220.
- (101) TORRE, Op. cit., pág. 155.
- (102) Op. cit., pág. 105.
- (103) Véase ANGULO, Op. cit., págs. 30 y ss. Como veremos más adelante son numerosas las menciones documentales a las joyas que poseyó la Reina, aunque las piezas hayan desaparecido.
- (104) AZCARATE, Op. cit., pág. 207.
- (105) PESCADOR, Op. cit., donde se estudia la intervención de este maestro como ejecutor del proyecto de Guas.
- (106) Véase CHUECA, Op. cit., pág. 123. El autor aborda en este trabajo el estudio general del problema del monasterio-palacio. La estrecha relación entre la realeza y las instituciones religiosas creó esta tipología que ha de considerarse como una característica peculiar de la arquitectura española, que se mantuvo en toda su vigencia en el reinado de los Reyes Católicos, con lo cual habremos de hacer constantes referencias al tema.
- (107) El Monasterio quedó prácticamente destruido después de la Guerra Civil. Las obras posteriores han permitido que hoy pueda admirarse parte de la primitiva fábrica (especialmente la zona de la iglesia), junto a la que ha levantado el moderno hotel que sustituye a la antigua hospedería de la Cartuja. Sobre las características generales de la fundación, así como de los escasos restos que de su fábrica primitiva se conservan puede consultarse BRANS, El Real Monasterio de Santa María de El Páular, Madrid -- 1.956.
- (108) CHUECA, Op. cit., págs. 140-141, claustro que se relaciona con una posible intervención de Juan Guas.
- (109) Véase GOMEZ MORENO, M^a Elena, Breve historia de la escultura, Madrid 1.951, págs. 85-87. El motivo de la granada aparece también en la decoración de otras fundaciones de la época, El Parral, San Jerónimo el Real, ... Generalmente este motivo se interpreta como una alusión a Enrique IV, haciendo referencia a su lema, según se

explica en el texto; las fundaciones antes mencionadas se remontan, en efecto, al reinado de Enrique IV. Sin embargo, el empleo de la granada puede interpretarse también en relación con la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos y la incorporación del motivo al escudo real, aunque en mi opinión, la segunda interpretación tiene menos fundamento, ya que la aparición del granado en la fachada de San Gregorio de Valladolid, como se verá más adelante, no puede tampoco considerarse como una referencia emblemática a los Reyes Católicos.

- (110) BRANS, Op. cit., págs. 51-53.
- (111) Véase CHUECA, Op. cit., pág. 146.
- (112) Texto recogido en Tarín, Op. cit., págs. 14-15.
- (113) Problema al que ya se ha hecho referencia más arriba, véase AZCARATE, Arquitectura gótica toledana del siglo XV.
- (114) El padre Sigüenza, historiador de la Orden, narra la fundación del Monasterio, SIGÜENZA, Historia de la Orden de San Jerónimo, Madrid 1.907-1.909, pág. 348, tomo I.
- (115) Véase como estudio monográfico REPULLES, "El Monasterio de Santa María de El Parral", Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1.913).
- (116) Mayor información sobre el Monasterio puede encontrarse, además de en el trabajo citado más arriba, en TELLO GIMENEZ, El Monasterio de Nuestra Señora de El Parral, Madrid 1.923 y VILLA, "El Real Monasterio de Nuestra Señora de El Parral", Estudios Segovianos (1.950).
- (117) Enriquez del Castillo en su Crónica hace referencia a la fundación del Monasterio, Véase Crónica de Enrique IV, - pág. 115, edición citada en la bibliografía.
- (118) Op. cit., pág. 221.
- (119) En efecto, tradicionalmente se ha interpretado el actual Monasterio de San Jerónimo el Real como obra del reinado de los Reyes Católicos, véase a este respecto REPULLES, "Tres fundaciones de los Reyes Católicos: San Juan de los Reyes, Santo Tomás de Avila y San Jerónimo

el Real de Madrid", Boletín de la Sociedad Castellana de - Excursiones, (1.903-1.904).

- (120) GARCIA MERCADAL, Viaje de extranjeros por España y - Portugal, Madrid 1.951, pág. 481 (a partir de ahora cita-- do simplemente como MÜNZER, Viaje por España). Aho-- ra bien, como se verá más adelante, en la actualidad ha - desaparecido la vieja hospedería de los Reyes.
- (121) Véase CHUECA, Op. cit., págs. 162-164.
- (122) Como monografía fundamental sobre el tema debe consul-- tarse el trabajo, MORENA, citado más arriba, donde se - encuentra una excelente descripción del estado actual del - edificio, así como un estudio de las desgraciadas restaura-- ciones del siglo pasado que en él se realizaron.
- (123) MUNZER, Op. cit., pág. 496, La Hospedería, hoy desapa-- recida, sólo puede conocerse a través de las descripcio-- nes de contemporáneos. Se trataba, como se verá más - adelante, de un auténtico palacio construido al "estilo mu-- dejar", con sus hermanos artesonados, su decoración a - base de yeso y ladrillo, ...
- (124) Véase LADERO, Op. cit., pág. 115.
- (125) Véase BAYON, L'Architecture en Castille au XVI siècle. - París 1.967, pág. 39, si bien, el autor considera que las realizaciones prácticas del reinado no se correspondieron con los planteamientos teóricos de los Reyes.
- (126) Véase BENEVOLO, Introducción a la arquitectura, Bue-- nos Aires 1.967, los capítulos correspondientes a los si-- glos XIV y XV, donde se analiza el proceso de transforma-- ción de los modelos del "gótico clásico" a fines de la - - Edad Media.
- (127) CAMON, Op. cit., pág. 5 y ss. Con anterioridad se ha - hecho referencia a la interpretación del autor del arte de los Reyes Católicos como un "estilo nacional".
- (128) Gómez Moreno sostiene esta teo-- ría en la introducción a su estudio sobre Lorenzo Vázquez, GOMEZ MORENO "Ha-- cia Lorenzo Vázquez", Lorenzo Vázquez, cuyo trabajo - se ha relacionado fundamentalmente con los encargos de -

la familia Mendoza, se ha considerado como el introductor - en nuestro país de la arquitectura del Renacimiento; el autor contrapone la innovación que supuso la aportación de Lorenzo Vázquez al carácter tradicional del arte de los Reyes Católicos.

- (129) Véase BAYON, Op. cit., pág. 35.
- (130) Op. cit., pág. 30.
- (131) Véase CAMON, Op. cit., pág. 12. Para el autor uno de los rasgos nacionalistas del "estilo" vendría dado por el modelo que él denomina "iglesia de los Reyes Católicos" y que constituye la síntesis de distintas tendencias nacionales.
- (132) Véase el estudio general del autor, BENEVOLO, Historia de la arquitectura del Renacimiento, Madrid 1.974, pág. 474, - así como el espléndido análisis que del modelo de iglesia de los Reyes Católicos se hace en NIETO y otros, Op. cit., páginas 18-24.
- (133) Véase al respecto CATURLA, "Flamígero y Barroco", Ideas Estéticas (1.943), págs. 3-15.
- (134) Reflexionando sobre este problema, comenta Huizinga: "El - arte de la última Edad Media refleja fielmente el espíritu - que había de recorrer su camino hasta el fin ... La expresión plástica de todo lo concebible llevada hasta las últimas consecuencias, la aprehensión del espíritu con un sistema sin fin - de representación constituye también la esencia del arte de - aquel tiempo ... También este arte aspira a no dejar nada sin forma, nada sin expresión simbólica o adorno. El gótico flamígero como es el eco sin fin del órgano, resuelve todas las formas en una autodesmembración, da a cada detalle un ilimitado desarrollo hasta el último extremo ... Hay un desatado desbordamiento de la forma sobre la idea, el detalle ornamental y líneas". El otoño de la Edad Media, Madrid 1.965m págs. 396-397.
- (135) Véase CAMON, Op. cit., pág. 10, donde se hace referencia a la influencia naturalista de origen germánico en el arte del reinado.
- (136) Explica Torres Balbás que el último tercio del siglo XV se - corresponde con el momento de un máximo esplendor - -

de la decoración del gótico, coincidiendo ya con su decadencia, señalando que el "estilo" de este período fue el resultado de la interacción del gótico flamígero y "la inspiración permanente del espíritu mudéjar de invadir y ahogar materialmente los espacios con ornamentación", TORRES BALBAS, Arquitectura gótica, pág. 320.

- (137) Op. cit., pág. 321, así como CAAMAÑO, "El hispanoflamenco y el manuelino", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid 1.965.
- (138) " ... y que se pusieran las armas reales e inscripciones en gloria y alabanza de Dios, y de la Virgen y de Santiago y en memoria de los fundadores", VILLAAMIL, Op. cit., pág. 485.
- (139) Véase la descripción del edificio, hoy desaparecido, en — AGAPITO, "El antiguo edificio de la Universidad de Valladolid", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid (1.909-1.910), págs. 294-302 y — 413-417.
- (140) Explica Sentemach que los emblemas del haz, de las flechas y el yugo eran los personales de cada uno de los Reyes alusivos a la unidad nacional que se logró con el matrimonio de ambos. Frente a otros historiadores, que veían en las flechas una referencia a la inicial F de Fernando y en el yugo una alusión a la Y de Isabel, este autor puntualiza que las flechas eran la divisa personal de Isabel y el yugo de Fernando, puesto que se dice expresamente en la pragmática de la acuñación de 1.497 que las monedas debían llevar "la divisa del yugo de Mi el Rey y la divisa de las flechas de Mi la Reina", buena prueba de ello es que después de la muerte de la Reina, Fernando no volvió a usar las flechas. Véase "El escudo de los Reyes Católicos", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos — (1.918), págs. 22-23.
- (141) ANGULO, Isabel la Católica, sus retratos, sus joyas ..., pág. 32.
- (142) GOMEZ MORENO, Breve historia de la escultura, págs. 56-57, véase cuanto ya expuse anteriormente sobre este problema.

- (143) BRANS, El Real Monasterio de Santa María del Pualar, - págs. 61-63. Referencia ya citada, así como la anterior, - tratando este tema.
- (144) Véase, entre otros trabajos del autor, AZCARATE, "La - obra toledana de Juan Guas", pág. 27, donde se estudia el - origen del motivo en la iconografía de la Baja Edad Media y se alude a su presencia en la tumba del Duque de Berry.
- (145) Véase CEPEDA, En torno al Estado de los Reyes Católicos, pág. 91, donde, como se sabe, se hace hincapié en el marcado carácter personalista que caracterizó el Estado de los Reyes Católicos.
- (146) Véase la descripción de la fachada en AGAPITO, "El Cole- cio de San Gregorio de Valladolid", Museum (1.911), pág. 939 y ss. La fachada del Colegio de San Gregorio, prototi- po de fachada-retablo, es uno de los elementos más intere- santes del arte de los Reyes Católicos como su curiosa ico- nografía susceptible, como veremos, de distintas interpre- taciones, en ella no faltan las referencias emblemáticas a la Corona puestas de manifiesto a través del monumental - escudo real y, en cierto modo, de los "salvajes" a que se - alude en el texto, como elemento heráldico, que trdicional- mente habían sido interpretados como una alusión al descu- brimiento de América hasta la interpretación de Lozano - que analizaré más adelante.
- (147) "... llevando delante de sí su pendón Real y todos los re- yes de armas y trompetas que en la Corte había, uno de - los cuales vestía su cota de armas, en alta voz de hora en hora, diciendo: "Castilla Castilla por el rey Enrique", -- VALERA, Memorial de diversas hazañas, pág. 3, edición citada en la bibliografía.
- (148) FERNANDEZ DE OVIEDO, El Libro de la Cámara del Prín- cipe don Juan, Madrid 1.870, págs. 145-146.
- (149) Véase LOZOYA, "La Sala del Solio del Alcázar de Segovia", Archivo Español de Arte (1.940). La Sala se corres- ponde con una reforma de tiempos de Enrique IV y en sus artesonados al gusto mudejar se incluye, entre otros, el - tema de los salvajes.
- (150) Véase la descripción de Layna en Historia de Guadajaja- ra y sus Mendoza, Madrid 1.942, pág. 413, donde se des- criben éste y otros salones del Palacio del Infantado, cu-

yos artesonados hoy se encuentran en un lamentable estado de conservación.

- (151) AZCARATE, "El tema iconográfico del salvaje", Archivo Español de Arte (1.948), págs. 81-99.
- (152) Véase FRANCASTEL, El retrato, Madrid 1.978, pág. 71 y ss., donde se estudia el origen del tema del retrato a través de la iconografía religiosa y singularmente de la representación del donante.
- (153) Op. cit., págs. 71-76. Y, por consiguiente, un antecedente de la aparición del retrato como género independiente. - A este tipo iconográfico respondían algunas tablas muy representativas del arte del reinado, como la famosa Virgen de los Reyes Católicos del Museo del Prado, que se estudiarán en su momento, en las que los Reyes se representan en actitud orante ante la Virgen acompañados por Santos.
- (154) Véase como monografía fundamental sobre esta fachada - ARRIBAS, "Simón de Colonia en Valladolid".
- (155) GOMEZ MORENO, "Hacia Lorenzo Vázquez", págs. 7 y ss.
- (156) CASTRO, "El Convento de Santa Engracia", Seminario - Pintoresco (1.856), págs. 4-5. Relacionado con el arte - de los Reyes Católicos en virtud de la iconografía de la fachada, aunque se trate de obra del siglo XVI de estilo renacentista.
- (157) Véase GALLAY, "Los retratos de los Reyes Católicos de la portada de Santa Engracia de Zaragoza", Seminario de Arte Aragonés (1.945), págs. 7-13.
- (158) Véase LLORENTE, Op. cit., donde, como ya se ha dicho, la autora relaciona esta fachada con otros ejemplos de la época (El Paular, el claustro de la Catedral de la misma ciudad) en la que se representa también a los Reyes, junto a una imagen de la Piedad.
- (159) Véase BATAILLON, Erasmo y España, México 1.966, - El autor, en este estudio general sobre la espiritualidad

española en el siglo XVI, explica en distintas ocasiones cómo la renovación espiritual que se dejó sentir en España - en la primera mitad del siglo se basó en una relectura de las Escrituras y en una vuelta a las fuentes de la Patrística, lo que justificaría la incorporación de los Evangelistas y los Padres de la Iglesia a la iconografía de distintos edificios y monumentos.

- (160) La bibliografía sobre el edificio es escasa, véase TORRES BALBAS, "... Santa María de Aranda de Duero (Burgos)", Arquitectura (1.919).
- (161) Véase la descripción más completa sobre esta fachada que se ha publicado en ARRIBAS, Op. cit.,
- (162) Véase HERNANDEZ, "Juan Guas maestro de obras de la Catedral de Segovia", Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid (1.947) págs. 57-100. A la intervención de Guas en la Catedral de Segovia se debe fundamentalmente la ejecución del claustro. En pleno siglo XVI se trasladó la Catedral a su actual emplazamiento y se - sustituyó la fábrica primitiva por el edificio renacentista, pero se trasladó el claustro de Guas; la portada que comenzó se encuentra en la actualidad incorporada al interior - del edificio. Explica Hernández que las obras del claustro se ejecutaron entre 1.484 y 1.486 por encargo de la Reina.
- (163) Véase el trabajo de LLORENTE citado más arriba.
- (164) SANCHEZ CANTON, "Dibujo original del arquitecto del - siglo XV Juan Guas para San Juan de los Reyes de Toledo", Arquitectura (1.959), págs. 335 y ss.
- (165) AZCARATE, "La obra toledana de Juan Guas", pág. 18. - En la actualidad se accede al interior de la iglesia a través de una sencilla portada de tiempos de Felipe II.
- (166) GARCIA CHICO, "Juan Guas y la capilla del Colegio de - San Gregorio de Valladolid", Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid (1.950).
- (167) LOZANO, "El simbolismo de la fachada de San Gregorio de Valladolid", Traza y Baza (1.974), págs. 7-14, donde se hace la interpretación más moderna y sugestiva sobre

el contenido iconográfico de esta fachada.

- (168) Op. cit., pág. 13.
- (169) Véase FERRANDIS, Intentarios , Madrid 1.843, págs. 69 y ss, donde se transcribe el inventario del "tesoro", — junto a otros documentos del reinado.
- (170) A este respecto puede consultarse el trabajo de Lozoya citado anteriormente, en el que se alude a las reformas que tuvieron lugar en el Alcázar de Segovia durante el reinado de Enrique IV.
- (171) Véase, a título de ejemplo, la descripción de una audiencia en el Alcázar de Sevilla, PULGAR, Crónica, pág. 323, texto que se reproducirá más adelante.
- (172) Problema al que se hace referencia, si bien, centro mi — trabajo en Castilla, puesto que el arte aragonés del período obedece a una problemática diferente. Véase la referencia a las obras que emprendieron los Reyes en Zaragoza en CAMÓN, Op. cit., pág. 13.
- (173) El tema se trata, como es sabido, fundamentalmente, en el estudio de Chueca citado anteriormente.
- (174) Véase Op. cit., pág. 123.
- (175) Tema al que ya he aludido anteriormente, véase Münzer, Op. cit., pág. 401.
- (176) Aspecto tratado anteriormente, CHUECA, Op. cit., págs. 164-165.
- (177) San Juan de los Reyes sufrió importantes destrozos en la Guerra de la Independencia, desapareciendo como consecuencia de ello uno de sus claustros. Sin embargo, no — hay noticias documentales de que los Reyes habitasen en su Convento de Toledo, hecho que podía estar justificado por el progresivo interés que fue adquiriendo para el reinado el Sur con la guerra y posterior conquista de Granada. Véase Op. cit., pág. 125.
- (178) Dice la leyenda que la sillería fue realizada por un judío, a quien se conmutó la pena por la ejecución de la obra, —

ROSELL, "La sillería del coro de Santo Tomás de Avila", Museo Español de Antigüedades (1.874).

- (179) CHUECA, Op. cit., pág. 135 y ss.
- (180) Véase PESCADOR, "La Hospedería de Guadalupe", Estudios Extremeños (1.965, págs. 333-334).
- (181) CHUECA, Op. cit., pág. 169.
- (182) "Los monarcas castellanos tienen en el monasterio un verdadero palacio con estancias, patios, etc. todo construido y decorado con primor. A la sazón estaban en él varios servidores de la reina, custodiando muchas cajas conteniendo el regio equipaje, pues esperábase la visita de los reyes. - Vimos en estas habitaciones muchos papagayos, uno de ellos de cinco colores, porque era gris su cabeza, el cuello verde, la pechuga negra, la cola encarnada y las alas de un azul que iba convirtiéndose en verde hacia el extremo de las plumas. La reina gusta sobre manera de este monasterio al que llamaba su paraíso y cuando reside en él reza todas las Horas canónicas en su magnífico oratorio, construido sobre el coro". MUNZER, Op. cit., pág. 396.
- (183) Véase la descripción de la planta en, PESCADOR, Op. cit., págs. 347-348.
- (184) Op. cit., pág. 346.
- (185) Véase la descripción del artesonado en Op. cit., pág. 350.
- (186) Véase Op. cit., pág. 351.
- (187) Op. cit., pág. 352, donde se describe el rico artesonado.
- (188) CHECA, Op. cit., págs. 175-176. El palacio de Santo Tomás de Avila reproducía de forma simplificada la misma estructura de palacio mudéjar.
- (189) MONJE, "El Monasterio de Guadalupe", Seminario Pintoresco 1.847.
- (190) Azcárate, describiendo el palacio de Medina del Campo -

cuando murió Isabel la Católica, explica que éste respondía al tipo popular en la arquitectura civil castellana, es decir el de la arquitectura mudejar, con su estructura de patios, huerta y varias salas susceptibles de ser divididas por paredes que se cubren con adornos de yesería y tapices. Véase la obra, "Sentido y significado de la arquitectura hispanoflamenca ...", pág. 202.

(191) Véase CAMPS, "Lo morisco en el arte de los Reyes Católicos", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, - - (1.951), págs. 623-635.

(192) Véase CHUECA, Op. cit., pág. 137. Según se ha comentado con anterioridad, este autor señala el contraste entre los restos de la entrada privada al palacio que él identifica en el exterior del edificio y la sobria apariencia del -- resto de la fábrica del Convento. Ahora bien, las salas -- del palacio han perdido su aspecto primitivo al haberse -- transformado actualmente en las salas del Museo de Arte Oriental de la Orden.

(193) Véase AZCARATE, "La fachada del Palacio del Infantado y el estilo de Juan Guas", En este palacio han desaparecido las almenas y los elementos de carácter defensivo que habían caracterizado las residencias nobiliarias de la Edad Media; los Reyes habían ordenado eliminar estos elementos defensivos, a fin de contrarrestar el poder de la nobleza y convertirla en urbana; ello justifica el que en la Hospedería de Guadalupe falten las almenas y aparezcan las -- torres de la fachada sólo como un recuerdo del anterior -- sentido defensivo de los palacios. En efecto, no podemos -- hablar de la existencia de palacios propiamente dichos hasta la construcción del Palacio del Infantado por Guas y del -- de Cogolludo por Lorenzo Vázquez, que constituyen como se ha dicho, el primer ejemplo de palacio urbano. Anteriormente se trataba simplemente de la edificación de castillos, adaptados a las necesidades de las viviendas señoriales, pero sin perder su valor defensivo; el mismo Guas trabajó también para la familia Mendoza en las reformas -- del Castillo de Manzanares el Real, véase ASUA, "El Castillo de Manzanares el Real", Arte Español (1914-1915).

(194) Como monografías fundamentales sobre este palacio deben consultarse los trabajos citados más arriba, LAYNA, El

Palacio del Infantado de Guadalajara, Madrid 1.941 e Historia de Guadalajara y sus Mendozas, Madrid 1.942, págs. 403 y ss., volumen 2.

- (195) MUNZER. Op. cit., pág. 409.
- (196) Münzer después del Infantado visitó la casa del Cardenal - Mendoza y refiere:
"... tenía un grandioso palacio con dos galerías y una estancia y pequeñas cámaras en cada uno de sus lados, decoradas con dorados artesonados de dibujos y colores diversos; con salas que dan al jardín con columnas de marmal y gran cantidad de oro en su adorno; hermosa capilla, larga, pero no muy ancha, en cuyo altar vese la cruz que fue del Cardenal y un retablo con excelentes pinturas que representan a San Pedro, San Pablo, la Virgen y a los lados San - Gregorio y Santa Elena; y fresco jardín con fuente en su -- medio para regarlo". Op. cit., págs. 409-410.
- (197) Véase MERINO, El Cardenal Mendoza, Barcelona, 1.942, pág. 215.
- (198) GOMEZ MORENO, "Hacia Lorenzo Vázquez", págs. 16 y ss.
- (199) Los límites entre los "público" y lo "privado" estaban desdibujados en la Edad Media; al asumir el Estado Moderno nuevas funciones, como la beneficencia antes asignada a - la Iglesia, junto a la enseñanza, estos límites se hicieron más patentes y el Estado encontró en el ámbito de los "público" su función propia. Véase el desarrollo de esta problemática en FELEZ, Op. cit., págs. 10 y ss.
- (200) Véase, además de la bibliografía general sobre el tema, - PASTOR, "El Hospital de Santa Cruz de Toledo", El Arte Español (1.952), así como, DIEZ DEL CORRAL, Op. - cit., pág. 188 y ss.
- (201) VILIAAMIL, Op. cit., pág. 450.
- (202) Op. cit., pág. 451.
- (203) Op. cit., pág. 525.
- (204) Op. cit., pág. 457 y ss.

- (205) Véase Op. cit., págs. 515 y ss.
- (206) "En Santiago de Galicia hicieron un venerable templo y un hospital muy honrado llamado de Santiago, en el cual se acogen los peregrinos, obra por cierto muy piadosa y necesaria". Marineo SICULO, Vida y hechos de los Reyes Católicos, pág. 79.
- (207) Escribe Villaamil:
"Atentos a la higiene y comodidad de los acogidos ordenaron que el suelo de los dormitorios e camaras baxas sea--solado de buenos vigones rrecios de rroble, porque sea --mas guardado de la humedad; que los tejados se hagan bien quarnescidos et fortalecidos, de su cal e betun, como es--ten bien guardados del agua e del aire; que las ventanas e puertas sean muy bien labradas et juntas como en Aragón; porque no entre el aire por ellas, y que se haga el hedifi--cio de manera que al patio suban por cinco ó seis escalo--nes porque esto face la casa mas ... alegre e mas sana,-- Recomiendan que con diligencia se procure venga --agua á cada uno de los dos patios, en su fuente, y de alli --se deribe a cozinhas e letrinas". Op. cit., pág. 456.
- (208) FELEZ, Op. cit., pág. 56.
- (209) VILLAAMIL, ibidem, anteriormente se ha aludido ya a este problema, reproduciendo la cita concreta.
- (210) MUNZER, Op. cit., pág. 358.
- (211) Véase el texto de Pedraza en RODRIGUEZ VALENCIA, --Isabel la Católica en mi opinión, Valladolid 1.970,-- pág. 549, volumen I.
- (212) Véase FELEZ, Op. cit., pág. 67. Puesto que en este período los hospitales no se limitaban a acoger a los enfermos, sino que en ellos se alojaban también los dementes, los huérfanos, los pobres,
- (213) Véase CHECA-DIEZ DEL CORRAL, El Hospital Real de --Granada y el Hospital de Santiago de Ubeda, ponencia presentada al III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla 1.980, pág. 8-9, donde se estudian y comentan las --doctrinas de Alberti y Filarete sobre la edificación de los hospitales fuera de las ciudades.

- (214) Véase FELEZ, Op. cit., pág. 68.
- (215) Op. cit., págs. 76-80 y 92 y ss., donde se reseñan los nombres conocidos en relación con los contratos a cantos y compra de materiales para las obras del Hospital Real.
- (216) Véase en relación con el sentido emblemático y el valor arquitectónico del Hospital Mayor BENEVOLO, Historia de la Arquitectura del Renacimiento, pág. 214.
- (217) Véase CHECA-DIEZ DEL CORRAL, Op. cit., pág. 12.
- (218) En relación con la amistad entre Tendilla y Anglería puede consultarse CEPEDA, "Un caballero y un humanista -- en la Corte de los Reyes Católicos".
- (219) FELEZ, Op. cit., págs. 65-66.
- (220) Véase PALM, Los hospitales antiguos de la Española, - Ciudad Trujillo 1.950, pág. 10, donde se estudia la influencia del modelo en América.
- (221) Problema al que ya hice referencia en otra ocasión, AZCARATE, "El Hospital Real de Santiago", Compostelarum (1.965), pág. 516. El autor estudia en este trabajo la documentación que se conserva sobre la marcha de las obras del Hospital.
- (222) Comenta Félez:
"Estos -los Hospitales Reales- poseyendo una decoración profusamente gótica incorporaron definitivamente a la -- tradición de nuestro Renacimiento la planta de cruz con -- altar central, pura expresión en el fondo de postulados -- neoplásticos y punto de encuentro entre el aflorar de una -- nueva cultura iconográfica y la interpretación de las relaciones posibles entre el mundo y el hombre". Op. cit., - pág. 66.
- (223) Op. cit., págs. 104 y ss., donde se describe con detalle el conjunto.

- CAPITULO III -

El marco urbano: el problema de la
ciudad en el reinado de los
Reyes Católicos.

- ***** -

III. 1. - La ciudad preexistente.

A). - La realidad de la ciudad musulmana y el problema de las ciudades hispano-musulmanas.

Al concluir la Reconquista los Reyes Católicos incorporaron a la Corona de Castilla las ciudades del reino de Granada. En relación con este hecho puede afirmarse que la intervención de los Reyes encaminada a transformar la fisonomía y el trazado de estas ciudades constituyó uno de los aspectos más sugestivos de la problemática del urbanismo del reinado, esta intervención, según veremos, se desarrolló a dos niveles igualmente significativos; había en ello un intento de sistematizar la caótica ciudad musulmana y a la vez un deseo de transformar la fisonomía de las mismas mediante la incorporación y potenciación de los símbolos de la cultura cristiana. La impronta que el reinado de los Reyes Católicos dejó en ciudades como Granada -indudablemente mucho más significativa que la que éste dejó en las viejas ciudades del reino de Castilla- se justifica, - cierto modo, porque los Reyes tras la conquista se encontraron con una nueva realidad urbanística, la ciudad musulmana, que en aquellas tierras había perpetuado a lo largo de los siglos sus características -

peculiares.

A lo largo de la Edad Media la ciudad musulmana se fue configurando como una realidad con personalidad propia, cuyas características han perdurado hasta nuestros días (1). Una forma distinta de entender la vida diferencia las ciudades cristianas de las musulmanas hasta tal punto que Benévolo basa su síntesis sobre el urbanismo medieval en la contraposición de los dos modelos (2), aspecto que se hace mucho más ostensible en el caso del urbanismo medieval español, puesto que aquí coexistieron las dos culturas durante siglos (3).

Ambos modelos, el cristiano y el musulmán, en origen presentan un trazado irregular, con calles estrechas y tortuosas -- constreñidas por el perímetro de murallas, elemento indispensable, consecuencia del azaroso pasado guerrero de la España Medieval. -- Fue precisamente la dificultad para alterar la configuración de las murallas lo que justificó el trazado irregular y casi laberíntico de las calles, si bien, andando el tiempo, en la ciudad cristiana las murallas fueron perdiendo importancia hasta el punto de acabar convirtiéndose en un elemento de carácter meramente administrativo o fiscal, hecho que se puso de manifiesto cuando el reinado de los Reyes Católicos garantizó el orden y la seguridad de los caminos (4). Por el contrario, las ciudades del reino de Granada por efecto de los -- avatares de la Reconquista mantuvieron sus fuertes defensas amuralladas hasta el momento de la conquista cristiana, lo cual, entre -- otras cosas, potenció la construcción de voladizos y calles encubiertas, como explicaré más adelante. Por otra parte, mientras en la ciudad cristiana el marco de la vida urbana es la calle y las casas se construyen siempre en torno a las vías de comunicación con sus fachadas

das abiertas al exterior, en la ciudad musulmana las casas se construyeron anárquicamente, dando origen a numerosos callejones ciegos, cerradas sobre sí mismas, apareciendo pleno de sentido el concepto de patio interior.

La ciudad cristiana tenderá a evolucionar hacia organizaciones más complejas, donde iban ganando terreno los espacios libres como escenario del desarrollo de los acontecimientos de la vida ciudadana, iniciándose la génesis del concepto de "plaza mayor" que será una realidad en el urbanismo de las ciudades castellanas de los siglos XVI y XVII (5). Aparecen, asimismo, las calles largas que ponían en comunicación las puertas de la ciudad entre sí, atravesando su centro. La ciudad musulmana permaneció, sin embargo, estática, fuertemente fortificada y en su interior compartimentada en barrios, sin una ágil comunicación entre ellos, según se desprende de la descripción de la ciudad de Málaga que hizo Pulgar en el momento de su conquista por los Reyes Católicos, a que haré referencia más adelante.

La realidad urbanística con la que se encontraron los Reyes Católicos respondía, por lo tanto, a un variado número de modelos de ciudades que era la consecuencia de la azarosa historia de los últimos siglos. Junto a las ciudades cristianas, que en sí mismas constituían una rica tipología de trazados y soluciones urbanísticas (6), persistía el modelo netamente musulmán de las ciudades del reino de Granada, que por efectos de la guerra reunían una ingente población dentro de sus murallas. Pero existía otro modelo en el que se puede significar la simbiosis que a lo largo de los siglos se había llegado a producir entre las dos culturas; se trata de aquellas ciudades que Torres Balbás denomina con el término de hispanomusulma-

nas. El trazado complejo e irregular de ciudades como Toledo, - Guadalajara, Sevilla o Córdoba, antiguos centros importantes de la España musulmana, constituía una seria advertencia para los Reyes Católicos de las dificultades que presentaba la intervención cristiana sobre el sinuoso trazado musulmán. En efecto, ésta se había tenido que limitar, y se limitará en gran medida en el reinado de los Reyes Católicos, a la sustitución de los símbolos de la cultura musulmana por los de la cristiana y a un intento, las más de las veces frustrado, de sistematización del trazado, todo lo cual contribuyó a conferir una fisonomía muy peculiar de estas ciudades. La sistematización del - trazado de las ciudades hispanomusulmanas, si bien, respondía a -- una vieja aspiración medieval, no pudo acometerse con verdadera decisión hasta bien entrado el siglo XVI. Como veremos, las Ordenanzas de la ciudad de Granada datan de 1.552; en el último tercio del -- siglo XVI el Ayuntamiento de Toledo intentó llevar a cabo la sistematización y "racionalización" de la ciudad, para lo cual recopiló las viejas Ordenanzas medievales, que, según parece, no habían pedido llegar a ponerse en práctica.

La fisonomía de la ciudad de Toledo se caracteriza por - una abrupta orografía que dificulta extraordinariamente cualquier intervención en materia urbanística, razón ésta que, entre otras muchas, según explicaré en su momento, justificó la decisión de los Reyes Católicos de emplazar su fundación de San Juan de los Reyes a - las afueras. Todo ello ha permitido conservar hasta nuestros días - prácticamente intacto el trazado musulmán del casco antiguo y ha conferido un sello peculiar a la fisonomía de esta ciudad que la convierte en un prototipo de ciudad hispanomusulmana. Cuando el embajador - veneciano Andrea Navagiero visitó la ciudad en 1.526 le llamó la atención la falta casi total de plazas, la estrechez de sus calles, lo irre-

irregular del terreno ... (7). La disposición irregular del trazado de la ciudad medieval se complica extraordinariamente en el caso de ciudad musulmana, puesto que, si en las ciudades cristianas es siempre posible llegar a orientarse y tener una idea clara de la situación del barrio, en las musulmanas la disposición anárquica de las casas dió origen a trazados laberínticos de callejas zigzagueantes y callejones ciegos que difícilmente lograron alterar los siglos de dominación cristiana (8).

Según explica Layna (9), Guadalajara hasta el siglo XV - constituyó también un magnífico ejemplo de ciudad en la que se perpetuaban de forma ostensible las huellas del trazado musulmán. Se trataba de una ciudad pequeña constreñida por las murallas, con callejas estrechas y tortuosas; cuyo trazado se conserva aún hoy en día en las calles situadas a los lados de la Calle Mayor y en los barrios de San Gil o Budiarca. Por otra parte, el trabajo de artesanos de origen - morisco confirió a ciudades como Guadalajara, Toledo o Sevilla - - una peculiar fisonomía gracias al empleo de materiales pobres como el yeso, el ladrillo o la madera, pero que habían demostrado tener - unas enormes posibilidades plásticas. Fue, en el casco de Guadalajara, la acción de la nobleza, singularmente de la familia Mendoza, - como nos explica Layna, quien con las espléndidas construcciones de iglesias y palacios comenzó a transformar la escenografía urbana a finales del siglo XV.

Pese a que el trazado de la ciudad de Sevilla sufrió importantes transformaciones a partir del siglo XVI, ya que al establecer los Reyes Católicos en esa ciudad en 1.503 la Casa de Contratación - el puerto sevillano se convirtió en paso obligado del comercio con -- América, iniciándose la prosperidad económica de la ciudad, el plano actual de Sevilla, así como de otras muchas ciudades hispanomu-

sulmanas, conserva aún restos del trazado musulmán en la organización de las callejas situadas al suroeste de la ciudad, en las proximidades a los Reales Alcázares (calles de Placentines y Argote de Molina, entre otras, de las que arrancan callejones ciegos). El plano de Sevilla levantado por iniciativa del asistente José de Olavide en 1771 mostraba todavía la organización del trazado siguiendo la disposición de las calles que Ibn-Al-Jatib denominó en el siglo XIV como de "tela de araña", reproduciendo el trazado familiar a todos y cada uno de los barrios de la ciudad musulmana, con calles radiales, sinuosas, que enlazaban las puertas más concurridas del recinto, de las cuales arrancaban otras secundarias más angostas que se quebraban y torcían a cada paso, y de éstas, a su vez, nacían numerosos callejones ciegos que penetraban en las extensas irregulares manzanas para dar entrada a las viviendas (10). Según comenta el mismo autor, recogiendo los correspondientes documentos, idéntica disposición del trazado se advierte en el plano de Málaga, veinte años posterior al de Sevilla, en el de Dalmau de Granada de 1.796 y en el de Córdoba de 1.811; todo lo cual no hace más que demostrar el carácter limitado de la intervención cristiana sobre los complejos trazados musulmanes, a que hacía referencia más arriba.

Las Ordenanzas de Toledo a que ya he hecho referencia, - que el Ayuntamiento de dicha ciudad quiso poner en práctica en el último tercio del siglo XVI, permiten que nos demos idea de la angostura de las calles de la vieja ciudad musulmana; se estipula en ellas que - los aleros deben ser de 1/3 del ancho de la calle; en función de este dato puede calcularse la anchura máxima de las calles en 2,25 metros - (11). Pero, junto a la estrechez de las calles, la ciudad hispanomusulmana conservó otros muchos rasgos característicos del urbanismo musulmán, que no sólo no desaparecieron tras la conquista cris-

tiana, sino que la insistencia de su empleo determinó en buena parte algunos de los intentos de sistematización y "racionalización" de la ciudad. Me refiero al problema que planteó la frecuente existencia de "sobrados", voladizos y calles encubiertas. La presión del cerco de murallas obligó, como se dijo, a aprovechar al máximo el espacio interior de las ciudades; las casas crecieron en altura y las construcciones se prolongaron con frecuencia por encima de las calles, dando origen a voladizos y calles encubiertas, que contribuyen a configurar la fisonomía laberíntica de la ciudad musulmana, impidiendo a la vez la utilización del espacio urbano para crear una escenografía de carácter representativo, problema que, según veremos, empezó a hacerse notar en la ciudad cristiana a fines de la Edad Media. A ello hacen referencia algunas disposiciones de Enrique III para la ciudad de Burgos, ordenando eliminar o reducir los salerizos y aleros muy pronunciados (12), lo que demuestra que este problema no fue exclusivo de la ciudad musulmana, si bien, en ella se radicalizó. Con relación al urbanismo de la ciudad hispanomusulmana este problema estuvo presente en los distintos intentos de sistematización que, como dije, se llevaron a cabo a lo largo del siglo XVI. Ya en 1.503 durante el reinado de los Reyes Católicos las Ordenanzas del alarifazgo de la ciudad de Córdoba aluden a los "sobrados que atraviesan las calles a que llaman encubiertas". Aludiendo al problema de la valoración de la ciudad con criterios esconográficos y representativos, en las Ordenanzas de Toledo mencionadas, se especifica, con relación al tema de los "sobrados", que debían hacerlos a altura suficiente para poder pasar bajo ellos "el caballero con sus armas e que no le embargue" (14).

Junto a las calles encubiertas caracterizó durante mucho tiempo la fisonomía de las ciudades hispanomusulmanas la presencia

de arcos, que además de formar parte de la morfología de las puertas de acceso a los barrios o a la ciudad, con frecuencia atravesaban las calles, aspecto que, según explica Torres Balbás, emparenta las ciudades españolas con las del norte de Africa (15). Constituían estos arcos una referencia a la organización del trazado de la ciudad islámica que se configuraba como un organismo compartimentado en recintos y barrios separados unos de otros. Acostumbraban a colocarse arcos a la entrada de los distintos barrios como un medio para marcar la diferenciación entre ellos. Se tiene noticia documental de la existencia de un arco en Sevilla en 1.251 a la entrada del barrio -- habitado por los "francos" y de otro que existe todavía en el siglo -- XVI, que daba entrada a la judería de dicha ciudad (17). Arquillos -- transversales interrumpían también frecuentemente las callejas por -- su parte alta; servían estos arcos para arriostrar muros, siempre de precaria estabilidad, a veces eran simplemente restos de pisos altos arruinados. Como un testimonio de todo esto pueden encontrarse en ciudades como Málaga, Murcia o Sevilla muchas calles que hasta los tiempos modernos llevaban el nombre de Arquillo.

B). - El sentido representativo de la escenografía
en las ciudades españolas durante la Baja -
Edad Media.

Puede afirmarse que a partir del siglo XIV se advierte en toda Europa el despertar del interés por el tema de la ciudad en sí misma, que justificará la mayor parte de las intervenciones posteriores de carácter teórico o práctico en materia urbanística. Aparece todo ello como una consecuencia de la importancia que la ciudad adquirió desde un punto de vista mercantil, social y político. Por diversas razones, según veremos a continuación, la ciudad tendió a convertirse en el marco donde se desarrollan los acontecimientos más importantes de la vida social, y ello justificó toda una serie de cambios en la escenografía urbana, tendentes a transformar la fisonomía de las viejas ciudades medievales. Pero también el hecho urbanístico empezaba a valorarse como una realidad en sí misma a la que las instituciones que detentaban el poder político y social -Municipio, Iglesia, Monarquía- prestaron la máxima atención, encontrando en ello un medio de autoafirmación; a todo este proceso se incorporó la nueva ideología de lo "público" (18).

Como fruto de la inquietud por el problema urbanístico aparecieron las primeras propuestas teóricas con relación al tema de la "ciudad ideal", antecedente de las especulaciones renacentis-

tas sobre el tema, donde se encontraban configurados los primeros modelos de ciudad de trazado regular y la organización "racional" de la misma. En esta línea se inscribieron las doctrinas del fraile franciscano Eximeneq (19) y del obispo Rodrigo Sánchez de Arévalo (20), que tuvieron, como veremos, una cierta repercusión en algunas intervenciones posteriores en ciudades españolas. Eximeneq — propuso un modelo de "ciudad ideal" con trazado ortogonal, en la que ocupaban un lugar destacado los edificios más representativos del poder político y religioso: el palacio del Príncipe, con salida directa al exterior, la Catedral, situada en el cruce de las dos calles principales, y el Palacio Episcopal, en la gran plaza central; en el centro de la ciudad estaba la gran plaza central concebida para la celebración de espectáculos —el mercado, las fiestas y los —ajusticiamientos—. Eximeneq disponía la distribución de los oficios —por barrios —los agricultores deberían vivir junto a la tierra, los —marinos junto al mar, ...—, tema éste en el que insistiría Sánchez de Arévalo en la Suma de la política y que ponía de manifiesto el deseo de sistematizar y organizar el caótico trazado de la ciudad medieval, si bien, como veremos más adelante, este tema tiene una —compleja interpretación, puesto que Torres Balbás lo ha relacionado con la costumbre musulmana de distribuir por calles las distintas profesiones (21).

El interés por el tema de la ciudad se puso, en efecto, —fundamentalmente de manifiesto con la aparición de los trazados regulares en las nuevas ciudades y se manifestó también en los intentos de sistematización de los viejos trazados medievales. Frente a la irregular y anárquica disposición del trazado en las ciudades de la Alta Edad Media que, en el caso español, constituían una referencia a las peculiares características de la repoblación de las tierras

castellano-leonesas y en el valle del Tajo (22), a partir del siglo XIV se aprecia en toda Europa una tendencia a la aparición de trazados regulares. Explica Benévolo cómo estas nuevas ciudades obedecen a distintos modelos, cuya aplicación no sigue nunca una regla general; aquellos que fundan las nuevas ciudades (príncipes, prelados, señores de una ciudad-Estado, ...) eran propietarios del terreno y parece que la ciudad se diseña y planifica en todos sus detalles desde el momento de la fundación: las plazas, las calles, el equilibrio entre el espacio público y el privado, ... Señala el autor que estos modelos aparecen desde finales del siglo XIII hasta mediados del siglo XIV para desaparecer después (23).

Esta problemática tuvo su repercusión en la fundación de ciudades de trazado regular en el Levante español, como Villarreal, Castellón, Nules, etc. Se trata de una serie de villas reales fundadas a partir de la conquista de Jaime I en el último tercio del siglo XIII por este rey y sus sucesores. Eran ciudades sencillas y funcionales de trazado ortogonal, siguiendo el esquema de los campamentos romanos, que, a diferencia de las ciudades musulmanas situadas en lugares abruptos por motivos defensivos, se fundaron en terreno llano (24). En la fundación de estas ciudades tuvo cierta influencia la difusión de las teorías de Eximeneq que proponían el modelo de la ciudad regular de trazado ortogonal con puertas en los extremos de las calles principales y gran plaza central y que habían de ser levantadas en lugares llanos para permitir ampliaciones posteriores. Muchos otros son los ejemplos de ciudades y barrios de trazado regular en la España de la Baja Edad Media en los que también se advierte la influencia del modelo francés de bastide, según interpreta Torres Balbás en relación con el plano de la ciudad de Briviesca, debido a la iniciativa de la Infanta doña Blanca, señora de las Huelgas-

Reales de Burgos, en 1.313 (25).

Sin abundar más en la problemática de los trazados regulares, tema que dejo para desarrollar más adelante, en relación con los programas urbanísticos de los Reyes Católicos, quisiera señalar que la otra manera de intervenir de forma práctica en la transformación de la escenografía de las viejas ciudades medievales, poniendo de manifiesto el interés por el problema del urbanismo a que hacía referencia más arriba, fue el intento de sistematizar el caótico trazado de las ciudades de la Alta Edad Media, aspecto que ya he estudiado al tratar el problema de las ciudades hispanomusulmanas, si bien, como indiqué, las respectivas Ordenanzas no se empezaron a cumplir hasta bien entrado el siglo XVI (Toledo, Córdoba, Granada, ...). Sin embargo, la primera propuesta teórica para "racionalizar" el espacio urbano fue la de la distribución por barrios de la población, según profesiones, que ya he comentado, estudiando el pensamiento de Eximeneqode Sánchez de Arévalo, pero en el que, en definitiva, no se hacía más que recoger la doctrina de las tesis espiritualistas que habían cristalizado también en el pensamiento de San Vicente Ferrer y de los agustinos en general, respondiendo, como explica Maravall, a un "urbanismo de raíz utópica", donde tenía una enorme importancia la imagen de la Jerusdem celeste (26). Ahora bien, puntualiza Féllez, llamando la atención sobre los otros factores que contribuyeron a transformar la fisonomía de las viejas ciudades medievales, que a partir del siglo XV las ciudades - como objeto urbanístico autónomo se reglamentarán y se estructurarán, bien con esa organización callejera, bien, incorporando al entramado urbano los palacios de los nobles y burgueses, o bien, - amoldándose a las necesidades del nuevo poder estatal (27).

En efecto, las transformaciones más importantes en la -escenografía urbana durante la Baja Edad Media vinieron determinadas por los cambios socio-políticos que confirieron a la ciudad una -importancia capital, puesto que ésta se convirtió, como señalaba más arriba, en el marco donde se desarrollaron todos los acontecimientos de la vida social; asumieron, por lo tanto, estas transformaciones en la escenografía urbana un contenido de carácter representativo como una referencia al poder municipal, aristocrático o estatal. Junto a esta problemática, en muchas de las intervenciones urbanísticas sobre los viejos trazados medievales se manifestó el interés por el tema del "embellecimiento" de la ciudad, hecho que nos remite a las inquietudes por el problema del urbanismo en sí mismo que, como expliqué, se despertaron a finales de la Edad Media, sin que pueda afirmarse, en ningún caso, que los factores de índole emblemático y representativo estuvieran ausentes de este proceso. Esta problemática tuvo mayor eco en las ciudades del Levante español, donde el floreciente desarrollo económico justificó las intervenciones sobre los viejos trazados, impulsadas, en buena medida, por los cultos monarcas aragoneses, cuyas relaciones comerciales y políticas con Italia propiciaron -la aparición de unas inquietudes culturales próximas al espíritu renacentista.

En la doctrina de los teóricos españoles que hemos comentado -Eximeneq y Sánchez de Arévalo, por citar los ejemplos más significativos y conocidos- se había manifestado el interés por el problema del "embellecimiento" de las ciudades que llevó a Eximeneq a proponer la adopción del modelo de trazado regular, no en virtud de sus características de funcionalidad y fácil defensa que éste presenta -problema que habrá de desarrollar más adelante-, sino

atendiendo a su mayor belleza, mientras que el Obispo Rodrigo Sánchez de Arévalo afirmaba que el político que funda una ciudad había - de atender a la construcción de edificios hermosos y adecuados, en esa obra que constituye todo un compendio de teoría política y de urbanismo utópico (28). Es difícil valorar la influencia de estas doctrinas en las realizaciones prácticas, pero en todo caso vamos a estudiar algunos ejemplos concretos, donde se puso de manifiesto la preocupación por el problema del "embellecimiento" de las ciudades.

Un testimonio de la sensibilidad por estos temas, que, - como explicaba, se manifestó de forma más notoria en las ciudades - del Levante español, es el constituido por la valoración que del trazado musulmán de la ciudad hicieron los Consellers de Valencia, poniendo de manifiesto las inquietudes que a este respecto demostraron los Municipios de la Corona de Aragón como un testimonio de la influencia de la institución municipal en este reino; éstos en carta del 16 de julio de 1.393, dirigida a sus representantes en Aviñón, exponen: -traduciendo libremente el texto catalán- que había sido Valencia una ciudad edificada por moros, según su costumbre, estrecha y mezquina, con muchas calles estrechas y tortuosas y otras deformidades; en otra carta posterior del 15 de septiembre del mismo año - insisten en las deformidades que hay en la ciudad, "de calles moriscas" (29). La necesidad de sistematizar el viejo trazado musulmán justificó las obras que se llevaron a cabo en Valencia desde el siglo XIV destinadas a la ampliación de calles y plazas. Con todo ello la preocupación por el problema del "embellecimiento" que demostraban los Consellers de la ciudad se unía a las necesidades de orden práctico de remodelar el casco antiguo de la ciudad, emparentando - el problema de Valencia con el de otras ciudades hispanomusulmanas ya comentado (30). Las obras en Valencia se iniciaron en 1.335, bajo el reinado de Pedro IV, cuando el ensanche de la ciudad hizo nece

saría la construcción de una nueva cerca con la ampliación de calles y plazas de la ciudad musulmana; en 1.372 se procedió a abrir algunos callejones ciegos para facilitar una circulación más fluida, proceso que aún se continuaba en pleno reinado de los Reyes Católicos, ya que entre 1.493 y 1.494 se expropiaron algunas casas para ampliar las calles y plazas alrededor de la Catedral.

Sin embargo, a falta de programas más ambiciosos, las transformaciones en la escenografía urbana se llevaron a cabo fundamentalmente a través de edificios aislados, bien de nueva fábrica, que, como señala Sánchez de Arévalo, deberían tener por misión -- embellecer y prestigiar la ciudad, o bien, realizando el valor plástico y emblemático de antiguas construcciones mediante la aparición de nuevas plazas y espacios libres a su alrededor. Tiene particular interés la preocupación de Pedro IV el Ceremonioso por las obras públicas debido a la fecha temprana en que se manifestaron estas inquietudes, si bien, a diferencia de lo que supuso esta actitud en el reinado de los Reyes Católicos, ésta no se presenta como el fruto del desarrollo de una nueva mentalidad estatal, sino que parece derivarse de una ingenua adhesión a la problemática del "embellecimiento" de las ciudades, que tuvo la virtud de anticiparse en más de un siglo a los planteamientos que sobre el tema enunciarán tratadistas del Renacimiento como Alberti. Este rey, culto y preocupado por la construcción de nuevos edificios, la reparación de los viejos y los pequeños detalles de la decoración de los jardines de su palacio, ordenó en 1.339 la cobranza de impuestos extraordinarios para la construcción de una lonja en Barcelona, que, según se dice expresamente en el Privilegio a favor de los Cancillers de Barcelona, había de ser para "honra suya y ennoblecimiento de la ciudad". Durante este reinado Barcelona se ennobleció con un buen número de

nuevos edificios. Por otra parte, como testimonio del interés que - por potenciar los espacios libres empezaba a despertarse, que nos remite a la problemática de la aparición y desarrollo de las plazas, puede citarse la orden para derribar casas y conformar así una nueva plaza delante del Palacio Episcopal en 1.336 (31),

Cuando Martín el Humano en 1.403 mandó derribar las casas que se hallaban próximas a su palacio de Barcelona para dar origen a la aparición de una plaza en la que se celebrarían justas y torneos, a los que el rey podía asistir desde su palacio, justificó su decisión indicando -además de otras razones de orden práctico- que - con ello se contribuía a embellecer la ciudad. En todo caso, como - sucedió con la construcción de la lonja de la misma ciudad bajo Pedro IV, se añaden al problema del "embellecimiento" de la ciudad valores de carácter representativo derivados del intento de prestigiar la Corona; efectivamente, con la construcción de la nueva lonja se - deseaba honrar y prestigiar la Corona de la misma manera que la - plaza ante el palacio real determinó en la Barcelona de principios - del siglo XV la aparición de una escenografía palaciega. Por otra - parte, la aparición de las plazas dió un nuevo sentido escenográfico a la fisonomía de las ciudades, puesto que en ellas se celebrarían las justas y torneos a que aludía Martín el Humano, pero también, de - ahí en adelante, todos los acontecimientos de la vida ciudadana, sociales políticos y religiosos. En la misma fecha este rey había escrito a los jurados de Villafranca, ordenándoles que acabarían la -- conducción de agua potable a las fuentes de la ciudad, obra que (32) debió prestar ennoblecimiento y belleza a la ciudad, aspecto que corrobora la preocupación de estos reyes por la problemática de las obras públicas, contemplando el tema desde la óptica del "embellecimiento", puesto que habría que esperar al reinado de los Reyes -

Católicos para advertir el desarrollo de nueva mentalidad estatal.

El interés por potenciar los espacios libres como un medio de destacar la silueta de los edificios más representativos de la ciudad se manifiesta en algunas de las intervenciones que en el siglo XV llevaron a cabo el Obispo y el Cabildo de la Catedral de la ciudad de Burgos. En 1.429 el Obispo Pablo de Santa María y el Cabildo mandaron derribar "para provecho y honra" de la iglesia episcopal - - unas casas de la Iglesia de Santiago que impedían la vista de la puerta real para trazar una plaza delante de la Catedral (33). En 1.447 Alonso de Cartagena proyectó la ampliación de la plaza del Sarmen-tal, en la que estaba el Palacio Episcopal, empedrándola y colocando en ella una fuente.

Algunas disposiciones de Enrique III de Castilla tendentes a sistematizar el caótico trazado medieval de la ciudad de Burgos de-muestran la valoración que la Corona hacía de la escenografía urbana con fines representativos; actitud que tendría cierta correspondencia con algunas de las intervenciones, tanto de reyes, como de municipios, que hemos estudiado en la Corona de Aragón. Estas disposiciones de Enrique III con relación a la ciudad de Burgos recogidas en una Real-Cédula de 1.403 nos remiten al problema de la existencia de voladizos, "sobrados" y calles encubiertas que, como expliqué anteriormente, ca-racterizaban el urbanismo de las ciudades hispanomusulmanas y fue-ron muy frecuentes en las cristianas como una referencia a la necesi-dad de aprovechar al máximo el espacio urbano constreñido por las mu-rallas de la ciudad; estos obstáculos impedían el paso de las tropas — del rey con la pompa y la solemnidad adecuadas, puesto que, según se dice expresamente en el documento que comentamos, los pendones no podían desfilar iniestos y las lanzas a veces se quebraban (34). Hay,

por lo tanto en estas disposiciones un tímido intento de proyectar una escenografía urbana de acuerdo con las nuevas exigencias de la representatividad que fueron ajenas a la ciudad de la Alta Edad Media.

- oOo -

III. 2. - La nueva mentalidad estatal: el desarrollo de la ideología de lo "público" y la aparición de los grandes Hospitales Reales como elemento de -- burocratización y concentración.

El reinado de los Reyes Católicos se caracterizó en materia urbanística por una limitada intervención de la Corona en las viejas ciudades medievales que tuvo su expresión más llamativa en los intentos de sistematizar el caótico trazado de las ciudades musulmanas del reino de Granada, que en este reinado se incorporó a la Corona de Castilla, pero que por lo general fue mucho más sutil, como referencia a las características de la nueva Administración, que puso de manifiesto una concepción global del incipiente "Estado", centralista y unitario, y un modo mucho más eficaz de ejercer el poder real. Todo ello determinó, según veremos a continuación, la paulatina desaparición de las cercas, el interés por la problemática de las obras públicas, la presencia, cada vez mayor, de las familias nobles en las ciudades, la creación en las mismas de nuevos polos de atracción a través de edificios aislados presididos por un fuerte sentido representativo.

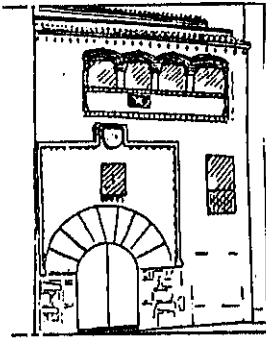
Como consecuencia del fuerte desarrollo mercantil que algunas ciudades habían experimentado en la Baja Edad Media éstas — crecieron, según señala Fernández Álvarez (35) y rebosaron sus viejos perímetros medievales sin preocuparse ya de levantar las formidables defensas tan apreciadas por el burgués medieval. La falta de interés por el equipamiento defensivo de las ciudades tiene una fácil interpretación desde el punto de vista político. Explica este autor — que el Estado Moderno instaurado por los Reyes Católicos garantizó el orden interno y puso fin a las luchas intestinas que habían caracterizado los reinados anteriores, ahorrando a las ciudades los gastos y esfuerzos derivados del problema de la defensa; a ello respondía la — fundación de la Santa Hermandad que tuvo por misión garantizar el — orden en los caminos. Salvo el caso de ciudades estratégicamente — situadas como Cádiz, o ciudades fronterizas como Pamplona, las demás se limitaron a levantar modestas cercas de barro, pero sin carácter defensivo, sólo a efectos de control financiero.

Consecuencia de las peculiares características de la nueva Administración fue también la presencia, cada vez más frecuente, de la nobleza en las ciudades, contribuyendo a transformar en alguna — medida la fisonomía de las mismas y creando en ocasiones una nueva escenografía urbana. En efecto, a fines de la Edad Media asistimos a un fenómeno por el cual la nobleza, cuyo origen feudal la vinculaba fundamentalmente al campo, tendía a convertirse en urbana, aspecto que se acentuó en el reinado de los Reyes Católicos, una de cuyas características más sobresaliente fue el intento que desde el punto de — vista político quiso transformar la nobleza rural en cortesana (36). — Por otra parte, los Reyes Católicos en las Orn denanzas de Toledo de 1.485 confirmaron los mayorazgos y respetaron el señorío que algunas familias nobles ejercían sobre tierras y villas de realengo, co—

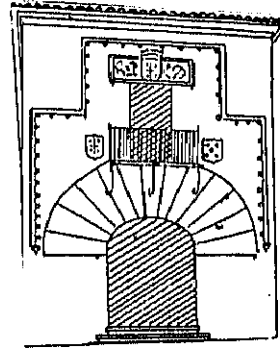
mo en el caso de la familia Mendoza en Guadalajara, como medio de agradecer la ayuda prestada durante la Guerra de Sucesión y de conseguir una cierta influencia y control sobre la nobleza; por lo tanto, el Estado Moderno no recortó los privilegios de la nobleza, sino que, muy al contrario, se apoyó en ella para consolidarse; ahora bien, -- cambiaron sus intereses al convertirse en urbana e incorporarse al aparato cortesano.

La influencia de la nobleza en la transformación de las ciudades a partir del siglo XV se puso de manifiesto a través de la incorporación de sus propios palacios al entramado urbano, que determinaría la aparición de una nueva tipología de vivienda, transformando en cierta medida la fisonomía de las viejas ciudades, llegando algunos señores que ejercían su señorío sobre diferentes ciudades a intervenciones más determinantes en la transformación de la escenografía urbana. La arquitectura civil del siglo XV registró la aparición de las viviendas señoriales transformando la fisonomía de algunas ciudades. Se fue consolidando así una tipología de fachada que -- cuenta con ejemplos como los de las casas de María la Brava en Salamanca y Juan Bravo en Segovia; estas fachadas de ingenua y sencilla composición, empezaban a abrirse al exterior a través de la galería abierta de la parte superior --precedente de la del Palacio del Infantado-- y a perder el carácter fortificado. Ahora bien, hubo que esperar a la aparición de los palacios vinculados al arte de Juan Guas para asistir al nacimiento del palacio urbano propiamente dicho (37). Estos palacios enlazaron sin solución de continuidad con los palacios españoles del Renacimiento, ensayando muchas de las soluciones -- que se consagraron en los palacios españoles del siglo XVI --Casa de las Conchas (Salamanca), Palacio del Infantado (Guadalajara), de Jaén, Lam.VI 13/20 valquinto (Jaén), de Cogolludo (Guadalajara), Casa de los Picos (Se-

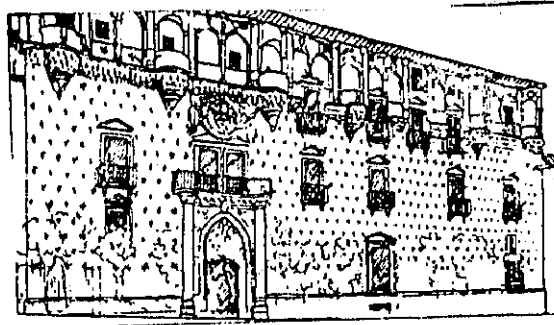
A.



B.



C.



D.



E.

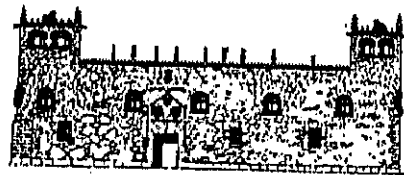
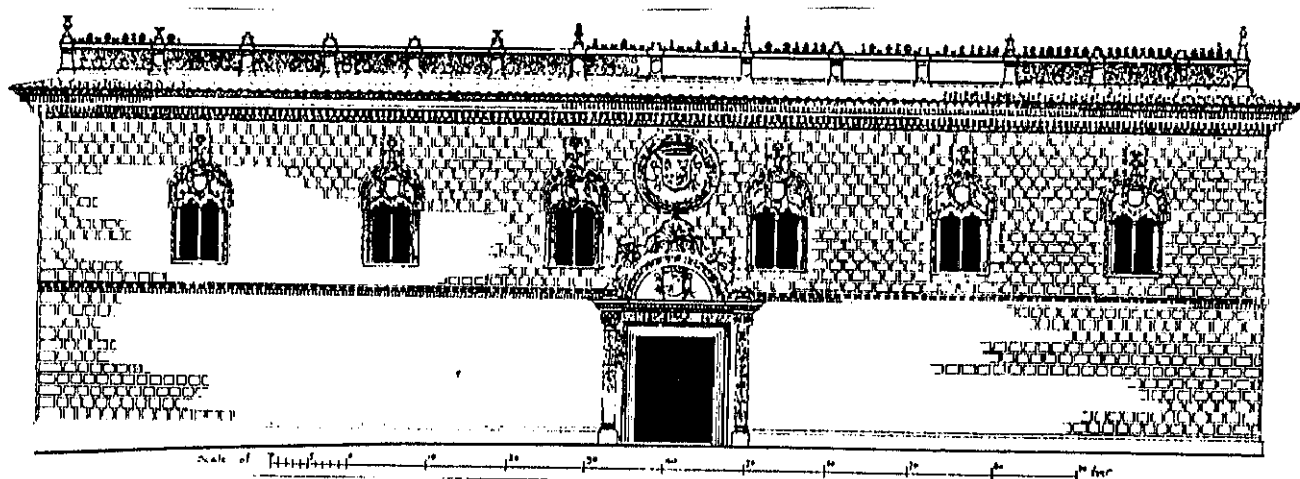


Fig. A: Casa de Juan Bravo, (Segovia).
Fig. B: Casa de Doña María la Brava, (Salamanca).
Fig. C: Palacio del Infantado, (Guadalajara).
Fig. D: Castillo de Manzanares el Real, (Madrid).
Fig. E: Casa del Cordón, (Burgos).



Fachada del Palacio de Cogolludo (Guadalajara).

govia), Palacio de Monterrey (Salamanca), ...-; en las fachadas de Lam. VII
1
estos palacios no quedan ya restos del carácter defensivo que tuvieron las residencias de la nobleza feudal; se abren al ambiente urbano, integrándose en la ciudad y creando en ella nuevos polos de atracción.

Mayor interés tuvo, sin embargo, la actuación de algunos nobles, pertenecientes, por lo general, a esa nobleza de nuevo cuño que se abrió paso a través de las luchas intestinas que caracterizaron la historia castellana del siglo XV, quienes encontraron en las ciudades sobre las que ejercían su jurisdicción el marco adecuado para poner de manifiesto su propio poder personal por medio de la intervención sobre el trazado urbano de las mismas, así como en relación con las obras de embellecimiento y mejora. El condestable Miguel Lucas de Iranzo, privado que fue durante algunos años de Enrique IV y hombre que quiso compensar su origen modesto con una vida fastuosa, durante el último tercio del siglo XV en la ciudad de Jaén compró "anchuras, exidos y plaças", mandó reparar "plaças e calles y pilares y caminos, haciendo obras muchas y diversas cosas, en grande onra, vidad y provecho" (38). Con todo lo cual, además de con la celebración de fiestas y demás espectáculos -aspecto al que haré referencia más adelante-, el Condestable quiso crear en Jaén una fastuosa escenografía palaciega. Parecidas características tuvo la intervención de la familia Mendoza, en Guadalajara, transformando la fisonomía de la vieja ciudad hispanomusulmana con la construcción, entre otras obras dignas de mención, de las soberbias mansiones de los Duques del Infantado y del Cardenal Mendoza (39).

Ahora bien, la mayor novedad que aportó el urbanismo del reinado estuvo determinada por el interés que la Corona demostró por la problemática de las obras públicas, interés que se ha in-

terpretado como una consecuencia del desarrollo de la nueva mentalidad estatal (40). En efecto, la concepción colectivista de la vida durante la Edad Media había despejado la frontera entre los conceptos de lo "público" y lo "privado"; fue más tarde, cuando, andando el tiempo, el Estado, y con él la Monarquía, se convirtieron en elementos autónomos, perfectamente diferenciados, cuando lo "público" pasó a ser el ámbito de desarrollo de la nueva institución estatal.

El desarrollo de esta nueva ideología estatal se manifestó en la asunción de nuevas funciones por parte del Estado como la beneficencia, la enseñanza, la difusión de la cultura, la administración de la justicia, etc., que antes habían sido desempeñadas por otras instituciones como la Iglesia o el Municipio. Todo lo cual en el orden urbanístico llevó aparejado un creciente interés por el problema de las obras públicas y el urbanismo en general, como lo demuestran algunas de las disposiciones de los Reyes Católicos que estudiaré -- más adelante, tendentes a sistematizar el caótico trazado de las ciudades musulmanas (creación de mercados, ampliación de calles y plazas, ...). En la misma línea de actuación se inscribía el interés de los Reyes por el problema de la infraestructura de las ciudades (cerca, salubridad, alcantarillado, calzadas) a que hacen referencia las Ordenanzas de los Reyes a corregidores y gobernadores (41).

Abundando en el tema, Félez afirma que la arquitectura pública se convirtió en la realización más importante que se derivó de la nueva ideología de lo "público" en el terreno urbanístico. Esto explica la importancia que, desde el punto de vista de pura teoría política, tuvo la fundación de hospitales, actividad que, coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos, empezó a ser asumida por la Corona y que ^{en} este período representó la realización más importante de

la arquitectura pública debido a las funciones que desempeñaron estas instituciones. A la voluntad de los Reyes Católicos se debe, como sabemos, la fundación de los grandes Hospitales Reales de Santiago y Granada, iniciándose así la larga serie de instituciones asistenciales de la Corona española que se consolidó a lo largo del siglo XVI. Estos Hospitales, a diferencia de los medievales, se configuraron en el terreno de la arquitectura pública como un intento de llevar a cabo una política asistencial, constituyendo, además, como veremos, con su funcionamiento, una referencia a las peculiares características de la nueva Administración (42).

Los grandes Hospitales Reales coexistieron con otras fundaciones de carácter privado, en las que se perpetuaba una tradición medieval a la que me referiré más adelante, pero en las que fundamentalmente se ponía de manifiesto la orientación individualista de la nueva cultura humanista, que según se sabe, tampoco faltó en el origen de los Hospitales Reales. Concebidos como un monumento levantado a la memoria del fundador,^{en} muchos de ellos se unieron a las funciones inherentes al hospital los contenidos del arte funerario de orientación marcadamente representativa, puesto que con frecuencia las iglesias de dichos hospitales se proyectaron como capillas funerarias. Comenta Chueca a propósito de la fundación del Hospital del Cardenal Tavera que el Cardenal se elevaba a la categoría de un Mendoza con la fundación del Hospital y pasaría a la historia uniendo el arte a la filantropía, y señala que al proyectar la iglesia proyectó -- también su propio enterramiento (43). La espléndida serie de hospitales privados -hospitales toledanos de Santa Cruz y Tavera, de Santiago de Ubeda, ...- se desarrolló de forma paralela a las fundaciones de la Corona a lo largo de todo el siglo XVI. Pero entre ellos se establece una diferencia fundamental; diferencia que no está tanto en

- el modelo formal empleado -recuérdese cómo el Hospital de Santa Cruz fundado en Toledo por el Cardenal Mendoza, que se ha relacionado con el estilo de Enrique Egas, responde al modelo de planta cruciforme de los Hospitales Reales de Granada y Santiago-, como en el contenido ideológico de las fundaciones. Los Hospitales Reales, en virtud de esa ideología estatal a la que vengo haciendo referencia, estuvieron destinados a ejercer una influencia decisiva en la transformación y configuración de la vida de las ciudades modernas (44).

La influencia de los Hospitales Reales en el problema del urbanismo viene determinada porque estos, junto a sus funciones estrictamente asistenciales, asumieron como función propia la de la limpieza social; en efecto, estos hospitales se configuraron como instituciones destinadas a segregar a los seres marginados de las ciudades (45). Sus funciones fueron aumentando a medida que discurría el siglo XVI ya que, de acoger sólo a pobres y enfermos, se pasaron a admitir a huérfanos, dementes, etc. A ello hacen referencia las doctrinas de algunos teóricos del siglo XVI que, como Vives, concibieron el hospital de acuerdo con el concepto más amplio de beneficencia (46). Féliz comenta que la concepción del Hospital Real de Granada como "encierro", y por consiguiente su función de limpieza social, no hace más que confirmar el proceso unitario que se conformó en el orden político en el reinado de los Reyes Católicos (47). La nueva mentalidad estatal que empieza a ponerse de manifiesto a partir de este reinado, una de cuyas características más sobresalientes es el intento de controlar, por medio de una actuación autoritaria y centralista, todos los aspectos de la vida ciudadana. Con la fundación de los grandes Hospitales Reales se pretendía aislar a los miembros molestos e incómodos del cuerpo social, de la misma manera -- que se intentó limpiar la sociedad con instituciones como la Santa Hermandad -- para controlar la seguridad en los campos y caminos --

que determinó la paulatina desaparición de las murallas y la Inquisición -para garantizar la ortodoxia religiosa (48).

De esta forma la construcción de los Hospitales Reales ejerció una influencia, más o menos directa, en el desarrollo de las ciudades. Durante el reinado de los Reyes Católicos no se formularon propuestas de importancia en orden a transformar la fisonomía de las grandes ciudades medievales; pero se advierte un creciente interés por el problema de acondicionar, estructurar y, en definitiva, "racionalizar" la ciudad, problema que preocupó a los teóricos y tratadistas, como demuestran las obras de Eximeneq y Sánchez de Arévalo, entre otros, citadas con anterioridad, y que — determinó la intervención de la Corona de acuerdo con la nueva ideología de lo "público" a que he hecho referencia. Los Hospitales Reales estuvieron destinados a ejercer una influencia, a la vez práctica y teórica, en el desarrollo de la vida urbana. Ellos representaron, según vimos, la aparición de la nueva mentalidad estatal que, con su actuación en relación con el problema de la limpieza social, contribuyeron en cierto modo, a crear una imagen de "ciudad ideal". Ahora bien, los Hospitales tuvieron también una intervención mucho más directa en el desarrollo urbanístico de algunas ciudades, de la que Granada aparece como el caso más significativo.

En Granada el Hospital se convirtió en un símbolo de la Monarquía, asumiendo el mismo papel que tuvieron otras fundaciones de la Corona; de haberse situado, como se pensó en principio, — junto a la Capilla Real y la Catedral su valor significativo se habría acrecentado al vincularse al lugar de mayor contenido simbólico de la nueva Monarquía. Sin embargo, según veremos, su localización — extramuros determinó el ensanche de la ciudad en esa dirección. —

A la función emblemática del hospital se añadió la de constituir el símbolo de la concentración hospitalaria de la España del siglo XVI; en efecto, los Hospitales Reales fueron concebidos para agrupar en un sólo edificio todas las instituciones asistenciales de la ciudad, -- constituyéndose esta actuación, por sí sola, en un símbolo de la tendencia centralista del Estado de los Reyes Católicos. Por otra parte, según explica Félez en relación con el caso del Hospital Real de Granada, sus funciones fueron aumentando a medida que discurría el siglo XVI; el Hospital Real de Granada, concebido solamente para -- acoger enfermos y pobres, pasó a partir de 1.535, a ocuparse también de los locos, función que hasta entonces había sido desempeñada por el Municipio y que desde ese momento empezó a capitalizar -- el Estado, produciéndose en el urbanismo granadino una sutil intervención por parte del Hospital, al que Félez denominó "símbolo mayor" de todas las labores hospitalarias de la ciudad (49).

La fundación de los grandes Hospitales Reales constituyó, sin duda, la mayor aportación del arte de los Reyes Católicos -- al campo de la arquitectura civil y de las obras públicas. Ellos se -- convertirán en elementos de concentración y burocratización, reflejando las características de la nueva Administración y, con ello, de la nueva ideología estatal. Según expliqué, estos Hospitales tenían -- como misión concentrar todos los hospitales de la ciudad en un sólo edificio, lo cual justificó los ambiciosos proyectos de Egas, así como la estructura funcional de su planta cruciforme. Pero, al margen de esta problemática, que nos remite a la influencia de los Hospitales Reales en el trazado urbano, no se puede olvidar que estas -- instituciones constituyeron un testimonio de la política de la Corona en materia asistencial, aspecto que puede analizarse desde el punto de la incidencia de estos temas en el desarrollo de la vida urbana, --

pero también desde la óptica de la pura teoría política.

El Estado Moderno que, según he explicado, se anunciaba durante el reinado de los Reyes Católicos, asumió la beneficencia como función propia. La asistencia a los enfermos había sido durante la Edad Media una tarea que había corrido a cargo de la Iglesia, al igual que la enseñanza y la difusión de la cultura. Los monasterios acogían en las crujiás de sus claustros a los peregrinos a lo largo del Camino de Santiago, constiuyendo el origen remoto de los hospitales renacentistas de planta cruciforme; surgieron de esta forma en la ruta jacobea una serie de instituciones asistenciales que alcanzó su punto culminante en la fundación del Hospital Real de Santiago por parte de los Reyes Católicos en 1.499.

Villamil atribuye, como hemos visto, a los Reyes Católicos la iniciativa de la fundación del Hospital Real de Santiago (50). Fue la primera intención de los Reyes asignar el Hospital al Monasterio de San Martín Pinardo, que estaba ruinoso y en el que se debían refundir los restantes monasterios benedictinos de la ciudad -- (51); pero ante la oposición para construir el Hospital con las rentas del Monasterio, obligó a los Reyes a construirlo a sus expensas; se destinó a la construcción del Hospital un tercio de los votos obtenidos tras la conquista del reino de Granada. Villamil considera como verdadera fecha de fundación del Hospital el 3 de febrero de 1499, cuando los Reyes Católicos por Real Cédula dada en Madrid, encargaron al Dean de la Catedral, Diego de Muros, el inicio de la edificación, dándole poder para ello. Ordenaron los Reyes la compra de solares, casa y huertas para construir allí el edificio, cuyo emplazamiento estuvo, en cierto modo, determinado por la vinculación de la institución al Monasterio de San Martín, siguiendo la cos

tumbre medieval ya que, entre otras, se mandó adquirir la huerta - del mencionado Monasterio, situada junto a los muros del Hospital, para ampliar la obra, ordenando expresamente al Monasterio que - proveyera al Hospital del agua necesaria (52). Había también una - larga tradición medieval, según la cual la Corona había propiciado la construcción de hospitales, como lo demuestra el caso del Hospital fundado en Burgos por parte de Alfonso X (53). Pero esta actividad se inscribió dentro del espíritu medieval de caridad cristiana, - mientras que, como sabemos, las fundaciones de los Reyes Católicos surgieron como el fruto de una nueva ideología estatal.

Con anterioridad a la fundación de los grandes Hospitales Reales se había manifestado la preocupación de los Reyes Católicos por el tema de la asistencia a los enfermos; con ello se continuaba la tradición medieval a la que me he referido. Hay que puntualizar, sin embargo, que en la política asistencial de los Reyes - confluye la mentalidad medieval, según la cual la misión del caballero era el "socorro" y el "ornato" (54), y con la nueva ideología estatal que considera la beneficencia como función del Estado. La fundación del llamado Hospital de la Reina aparece como una institución vinculada a la Guerra de Granada en la que se ponía de manifiesto el espíritu de caridad cristiana de la Reina Isabel, a que alude su denominación, Hospital que, como he explicado al tratar el tema de la tipología hospitalaria, describe Pedraza en el campamento de Jaén (55). Tras la conquista de Granada, los Reyes Católicos fundaron, como ya he comentado, el Hospital de la Alhambra, como una - prolongación de los hospitales militares, si bien, explica Félez cómo esta institución asumió ya alguna de las funciones que desempeñaría más tarde el Hospital Real, como es, por ejemplo, la asistencia a los pobres (56).

Por Real Cédula fechada en Medina del Campo en 1.504 - fundaron los Reyes el Hospital Real de Granada, según comentaré - ampliamente al abordar el problema de las intervenciones en la ciudad de Granada. Fueron, pues, los grandes Hospitales Reales -Granada y Santiago- los que recogieron el espíritu más innovador de la política del reinado por cuanto se refiere a los conceptos de concentración, burocratización y limpieza social, según he explicado.

- oOo -

III. 3. - Las transformaciones escenográficas y la visualización de los símbolos de la Monarquía.

El carácter itinerante de la Corte y la falta de una capital estable determinó la ausencia de ambiciosos programas urbanísticos destinados a remodelar amplios espacios; la incidencia del urbanismo del reinado sobre el trazado de las viejas ciudades medievales fue, por el contrario, mucho más sutil y se escaparía a un análisis superficial del problema. En efecto, las intervenciones de los Reyes se limitaron, en general, a una acción sobre edificios aislados -remodelación de antiguas fundaciones reales, edificios de nueva planta levantados por iniciativa propia o siguiendo la voluntad de nobles o prelados, pero estrechamente vinculados a la Corona-. Todas estas obras que constituyeron quizás el aspecto más conocido y apreciado del arte de los Reyes Católicos, ejercieron una cierta influencia en la transformación de la fisonomía y de la semántica de las ciudades en las que se emplazaron, a través de la visualización de los símbolos de la Monarquía, que como es sabido, caracterizaron el lenguaje formal de la arquitectura del reinado. Ahora -- bien, la incidencia de la arquitectura de los Reyes Católicos en el urbanismo de la época ha de interpretarse de dos maneras diferentes, aunque interrelacionadas; en primer lugar, la incorporación de

los símbolos y emblemas de la Corona al lenguaje formal del reinado - determinó una transformación en la escenografía urbana, que asumió - contenidos de carácter representativo - en virtud de la integración de estos edificios, que se levantaron como auténticos emblemas en piedra del reinado de los Reyes Católicos; por otra parte, como veremos, construcciones como San Juan de los Reyes de Toledo o el Hospital - Real de Granada estuvieron destinadas a crear nuevos polos de atracción en el urbanismo de estas ciudades, debido al valor significativo - que estas fundaciones tuvieron en sí mismas, así como por los lugares escogidos para su emplazamiento.

El hecho de que los edificios que se han relacionado con el arte de los Reyes Católicos se encuentren distribuidos por un territorio tan extenso -desde Galicia a Andalucía-, produciendo la sensación de una cierta uniformidad en el paisaje urbano, se ha interpretado como una referencia al contenido autoritario y centralista de la política del reinado, que se habría reflejado en la imposición de unos determinados modelos artísticos. Según vimos en su momento, estos -- edificios se caracterizaron por el empleo, en todos los casos, de un -- mismo lenguaje arquitectónico, capaz de crear unos modelos, si no -- idénticos, al menos muy similares -hospitales cruciformes e iglesias conventuales de una sola nave con capillas entre los contrafuertes, preferentemente-, dando vida a un "estilo" peculiar, al que se han -- aplicado diferentes denominaciones en las que había siempre, como he explicado, una referencia expresa a la intervención de la Corona en el proceso creativo. La construcción de estos edificios estuvo destinada a generar imágenes de contenido simbólico y representativo, constituyendo en sí mismos una referencia emblemática a la Monarquía, cuya autoridad se manifestaba, tanto a través de la visualización de elementos iconográficos y formales, como las armas y emblemas de los Re-

yes, como en el contenido político que se desprendía de la decisión de emplazar los edificios en lugares determinados, generando, según comentaba más arriba, la aparición en las ciudades de nuevos polos de atracción.

El lenguaje formal de la arquitectura del reinado, con su alarde de referencias emblemáticas -iniciales, escudos y divisas- y de elementos iconográficos de todo tipo -alusión expresa a la Corona, pero también al contenido de la religiosidad de su tiempo-, que, según he explicado, alcanzó su máxima expresión en el modelo de fachada-retablo, constituyó el medio más eficaz para visualizar esa serie de metáforas alusivas al poder real, al prestigio de la Corona o a la renovación espiritual, a través de las cuales se intentó integrar en el entorno urbano la problemática política, religiosa y social de la época. Como hemos visto, la fachada-retablo se concibió como un monumental tapiz en piedra sacado al exterior del edificio que había de constituir una llamada de atención para el viandante sobre el contenido significativo del edificio en cuestión, generando una cierta transformación escenográfica en la ciudad, caso de las monumentales fachadas de San Pablo y San Gregorio de Valladolid, que ya he comentado ampliamente, -razón por la cual no me extendo ahora en un análisis más pormenorizado del problema.

El carácter itinerante de la Corte y los avatares de la política del reinado determinó que las fundaciones de los Reyes Católicos se distribuyeran por diferentes ciudades, atendiendo al interés que éstas adquirieron para la Corona a lo largo del reinado. De esta forma - Toledo fue la ciudad escogida, inmediatamente después de la victoria - en la Guerra de Sucesión, para levantar allí lo que habría de ser el -- "templo votivo de la Monarquía", San Juan de los Reyes, vin

culando así este reinado, según veremos más adelante, a la tradición visigoda de la monarquía castellana, aludiendo al contenido nacionalista de la política del reinado. Andando el tiempo, sin embargo, el interés de la Corona se trasladó de Toledo a Granada, ciudad que tras la conquista cristiana asumió para la Monarquía de Isabel y Fernando -- nuevos contenidos de carácter representativo, justificando las distintas fundaciones -- Catedral, Capilla Real, Hospital Real, Santa Isabel -- la Real, ... -- y la serie de intervenciones sobre el trazado que estudié detenidamente más adelante; olvidando el proyecto de Toledo, los Reyes eligieron, como es sabido, un nuevo emplazamiento para su Panteón junto al solar de la antigua Mezquita Mayor de Granada. Ahora -- bien, hubo varias ciudades, que alcanzando un menor valor significativo para la Monarquía de los Reyes Católicos, registraron también la presencia de las fundaciones de la Corona, transformando en alguna medida la escenografía de las mismas.

La villa de Madrid había adquirido una cierta importancia política durante la Baja Edad Media, alojándose en su alcázar con frecuencia los distintos reyes; esto explica que se hagan frecuentes referencias a esta ciudad en las crónicas de la época (57). Enrique IV debió tener una cierta predilección por esta ciudad, como se demostró -- con la fundación del Monasterio de San Jerónimo del Paso, fundación -- especialmente querida por el Monarca, cuya denominación aludía a un famoso paso de armas protagonizado por el favorito de Enrique IV, -- Beltrán de la Cueva. Pero la fundación, como era usual en los Monasterios de su tiempo, se asentó a las afueras de Madrid, en el Pardo, a dos leguas de la ciudad, como relata el cronista (58). La falta de salubridad de su emplazamiento, muy próximo al Manzanares, llevó a los monjes a solicitar de los Reyes Católicos el cambio de la fundación a otro lugar. En 1.501 se procedió, por iniciativa de los Reyes, a su

traslado a su actual emplazamiento en los altos del Prado; a este traslado obedecía lógicamente buena parte de la fábrica del edificio, de lo que es testimonio el monumental escudo de armas de los Reyes Católicos que se sitúa en el remate triangular de la fachada, donde la ornamentación de cardo y granado debe interpretarse, sin embargo, como una referencia al fundador Enrique IV, si bien, ésta se halla muy mutilada por la restauración del siglo XIX (59).

Sabemos que los Reyes Católicos designaron el Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid como lugar para pasar en él los lutos, donde les visitó Jerónimo Munzer en 1.494 durante el luto por la muerte del Cardenal Mendoza (60). Esto suponía la existencia en el -- Monasterio de una hospedería real, hoy desaparecida, iniciándose así la vinculación de la institución a la Corona lo cual justificó el que a partir de ese momento fuera el lugar elegico para jurar allí a los herederos al trono y celebrar las bodas reales, vinculación que, como es sabido, ha perdurado hasta nuestros días. San Jerónimo creó a su alrededor en entorno palaciego, en opinión de Chueca. Esto determinó la construcción del palacio del Buen Retiro en el siglo XVII como una extensión del Monasterio. Este debe considerarse como uno de los edificios más antiguos de Madrid, donde se pone de manifiesto la temprana relación entre la ciudad y la Corona. Por consiguiente, el Monasterio no ha perdido su valor emblemático en el Madrid actual. El ensanche posterior de la ciudad hacia el Retiro permitió incorporar al -- conjunto urbano la vieja fundación de Enrique IV. A los pies de la monumental mole de su fachada se desarrolló el programa urbanístico de Carlos III, destinado a crear a lo largo del Paseo del Prado una escenografía cortesana. Según veremos más adelante, Madrid fue la ciudad elegida por Cisneros como centro de su poder para evitar los conflictos con la jerarquía eclesiástica de Toledo (61), pasando definitiva-

mente a partir de la segunda mitad del siglo XVI a convertirse en la capital del reino.

Menor interés tiene desde un punto de vista urbanístico la construcción de la Cartuja de Miraflores situada a las afueras de la ciudad de Burgos, en la que, como es sabido, Isabel la Católica no hizo más que cumplir la voluntad testamentaria de su padre, Juan II. Este rey no hacía más que continuar la tradición del Monasterio de las Huelgas Reales que vinculaba la ciudad de Burgos al panteón de la Corona de Castilla.

Algo apartado del núcleo urbano de la ciudad se levantó también en Segovia el Convento de Santa Cruz; fundación del Inquisidor Tomás de Torquemada a la que se dió el título de Santa Cruz la Real, aludiendo a la Corona que ostentó el patronato del Convento. Según he explicado, la interesantísima fachada de Santa Cruz está cargada de referencias emblemáticas e iconográficas a la Monarquía de los Reyes Católicos y a la defensa de la ortodoxia religiosa simbolizada por el Tribunal de la Inquisición. El convento de Santa Cruz de Segovia aparece así concebido como uno de los símbolos más representativos de la Monarquía de los Reyes Católicos, que sancionó con su apoyo a Torquemada la labor de la Inquisición. Por otra parte, el contenido político del edificio, del que se deriva su carácter representativo, ha de interpretarse en relación con la importancia que la ciudad de Segovia tuvo en el reinado de los Reyes Católicos; en su Alcázar había vivido de niña Isabel en la Corte de su hermano; allí fue proclamada como reina en la iglesia de San Miguel (62) y allí se estableció entre los dos esposos la llamada Concordia de Segovia a que hace referencia el lema de los Reyes que discurre por los muros exteriores del Convento (63).

Mucho m'as parco en elementos iconográficos es en su exterior, según veremos en el capítulo siguiente, el Convento de Santo Tomás de Avila, fundación también de Torquemada y de María Dávila. El convento que se levanta en el antiguo solar del Monasterio de Santi Spiritu, junto al Arroyo Granjal, fue elegido por los Reyes Católicos para establecer en él un palacio de verano, carentes como estaban de un palacio en la ciudad y aprovechando el clima templado de Avila en los meses estivales; a ello obedecía, según comenté estudiando el problema de los distintos palacios de los Reyes, el que las habitaciones de los Reyes Católicos se situasen en las crujías norte y este, -- mientras que las celdas de los frailes ocupaban las crujías oeste y sur más abrigadas para el invierno. Lo Reyes favorecieron la fundación -- cediendo el osario de los judíos (64), así como parte de los bienes incautados a conversos y judíos; de esta forma Santo Tomás se yergue como un símbolo del apoyo de la Corona a la labor de la Inquisición en defensa de la ortodoxia religiosa, como lo era también Santa Cruz de Segovia. La ciudad de Avila había tenido una cierta importancia en los inicios de la política inquisitorial, puesto que en ella se celebró el primer Auto de Fe recogido por los pinceles de Pedro Berruguete en la tabla que pintó para la iglesia de Santo Tomás y que hoy se conserva en el Museo del Prado. Ahora bien, tras la muerte del Príncipe -- don Juan, acaecida en 1.497, sus padres decidieron enterrarle en el presbiterio de la iglesia de Santo Tomás a causa de la predilección -- que el Príncipe había demostrado siempre por el Convento, ostentando los Reyes, como es sabido, a partir de ese momento, el patronato de la capilla mayor; desde entonces parece que no volvieron a ocupar sus habitaciones en el palacio abulense (65).

La intervención de los Reyes Católicos en las diferentes ciudades a través de la construcción de edificios aislados ha de inter-

pretarse, por consiguiente, como una referencia a la importancia que estas ciudades adquirieron en determinados momentos para la Corona -dato que es de singular importancia en el contexto de una Corte itinerante-. Estos edificios tenían por misión visualizar los emblemas de la Monarquía, convirtiéndose ellos mismos en símbolo de la actuación política del reinado -Santa Cruz, Santo Tomás, San Pablo y San Gregorio de Valladolid, ...-. Hubo, sin embargo, según comentaba más arriba, algunas fundaciones cuya incorporación a determinadas ciudades, debido a las particulares características de las mismas y su emplazamiento, determinó una mayor incidencia en el urbanismo de estas ciudades, creando nuevas tensiones y polos de atracción. En relación con este problema voy a detenerme en el estudio de dos ejemplos a mi entender muy significativos, la fundación de San Juan de los Reyes en Toledo y la del Hospital Real de Granada.

El cronista del reinado Hernando del Pulgar nos narra cómo los Reyes Católicos se trasladaron a la ciudad de Toledo, donde hicieron algunas limosnas y cumplieron las promesas hechas a Dios si les concedía la victoria en la Guerra de Sucesión que sostuvieron contra la Beltraneja. A ello responde la fundación del Monasterio de San Juan de los Reyes. Para la edificación se escogió, según cuenta Pulgar, un lugar próximo a las puertas de San Martín y el Cambrón, lo que nos confirma cómo desde el principio los Reyes eligieron para el emplazamiento de su fundación un sitio alejado del centro urbano, y explica el cronista que para levantar el edificio hubo que comprar y mandar derribar algunas casas (66).

San Juan de los Reyes concebido como "templo votivo" de la Monarquía (67) es muy parco en su exterior en referencias heráldicas y emblemáticas a la Corona, si bien, se yergue

como un auténtico símbolo de la misma. Por otra parte, desde el punto de vista estrictamente arquitectónico, atendiendo a su estructura y características formales, San Juan de los Reyes puede considerarse — como el paradigma del "estilo" de Juan Guas, según hemos visto, y de la arquitectura de los Reyes Católicos en general (68).

Con la fundación del Monasterio en Toledo los Reyes Católicos quisieron vincular su Estado a la tradición goda de la Monarquía — castellana que se había perpetuado a lo largo de los siglos en esta ciudad, y en cuya revitalización se había centrado el espíritu nacionalista del reinado (69). Pero los Reyes Católicos decidieron fundar el Monasterio en un lugar apartado del centro histórico de la ciudad, ocupado físicamente y espiritualmente por la Catedral, debiendo emplazar el Monasterio junto a los límites de la misma, como explica Pulgar; de esta forma la silueta de San Juan de los Reyes, desde el que todavía hoy se divisa una hermosa panorámica del valle del Tajo, se destaca en la lejanía, situada en una parte elevada de la ciudad.

La fundación de San Juan de los Reyes supuso, desde un punto de vista urbanístico, la aparición en la vieja ciudad de un nuevo polo de atracción debido al lugar elegido para la construcción. La silueta del Convento se levanta desafiante en un extremo de la ciudad, estableciendo una tensión con su centro neurálgico de la Catedral. La dificultad para alterar el complejo trazado de la ciudad de Toledo pudiera haber justificado en alguna medida la elección de un lugar apartado del — centro; sin embargo, como explica Pulgar, también aquí los Reyes debieron comprar y derribar algunas casas para construir el Monasterio, cuya fábrica, de todas maneras, pareció insuficiente a la Reina Isabel para desempeñar las funciones de representatividad que se asignaron a la fundación, por lo cual llegó a pensarse, según refiere Fray Pedro

de Salazar, en derribar lo construido para ampliar la obra hasta el río, a lo que se opusieron los frailes, puesto que ello obligaría a derribar muchas casas y a cortar algunas calles, y así se lo manifestaron a la Reina (70). Por otra parte, recuérdese cómo otras fundaciones del siglo XV se establecieron también en las afueras de la ciudad, como el Monasterio del Parral en Segovia, el Convento de Santa Cruz de la misma ciudad, Santo Tomás de Avila, ... En cualquier caso, los Reyes desearon poner de manifiesto con la edificación de San Juan de los Reyes la pugna con las autoridades eclesiásticas, que quisieron significar en su Sede Primada; San Juan de los Reyes, fundado como Colegiata, fue el lugar elegido en un primer momento para Panteón Real, estableciendo así una confrontación abierta con el prestigio y la autoridad de la Catedral toledana, lugar de enterramientos de otros miembros de la dinastía Trastámara.

Ahora bien, andando el tiempo, como es sabido, los Reyes Católicos decidieron trasladar el emplazamiento de su Panteón de Toledo a Granada. Determinó esta decisión la oposición intransigente que encontraron en el Cabildo de la Catedral de Toledo para consagrar San Juan de los Reyes como Colegiata y Panteón, pero hubo en ella, sobre todo, poderosas razones de índole político. Radicaban éstas en el prestigio que la ciudad de Granada, con el fin de la Reconquista, había adquirido para el reinado de los Reyes Católicos, y en el hecho de que Toledo se había convertido en una ciudad incómoda para los Reyes (71). Explica Chueca que esto fue algo parecido a lo que sucedió cuando Constantino, abrumado por el prestigio de Roma, buscó una nueva ciudad, un lugar sobre el que no pesara la fuerza de la tradición. El primero que en España fue sensible a este problema fue Cisneros en su doble responsabilidad de arzobispo y regente, quien escogió entonces Madrid, perteneciente al Arzobispado de Toledo, pero lejos de Toledo. Era en-

tonces ésta, según expliqués más arriba, una ciudad con cierta influencia y prestigio político, con enormes posibilidades en orden a configurar la imagen del poder real.

Según he comentado, los Reyes trasladaron el peso específico de su reinado de Toledo a Granada después de la conquista; esto determinó la serie de fundaciones y transformaciones en el trazado musulmán de la ciudad que comentaré más adelante. En esta línea de actuación ha de inscribirse la fundación del Hospital Real de Granada, institución que es susceptible de un estudio desde distintos puntos de vista, atendiendo a sus características formales y el problema de la configuración de la planta cruciforme, desde la óptica de la problemática de las obras públicas y el desarrollo de la nueva mentalidad estatal, pero cuya construcción tuvo también un enorme interés urbanístico.

Como expliqué anteriormente, después de la fundación del Hospital Real de Granada en 1.504 por parte de los Reyes Católicos, la construcción del Hospital se dilató varios años, dándose origen a una viva polémica entre los miembros del Cabildo sobre el lugar idóneo para su emplazamiento. Se pensó en un principio el levantarlo en la zona de Bibarrambla; hubiera quedado así el Hospital vinculado al núcleo espiritual y emblemático de la nueva Granada, constituido por el entorno de la Catedral y la Capilla Real, como ya expliqué. Sin embargo, por Real Cédula del 12 de abril de 1.511 del Rey Católico dirigida al Cabildo de la Catedral, encargado de la coordinación de todas las obras de las fundaciones de los Reyes de Granada, se solicita que se asignase definitivamente un lugar para levantar en él el Hospital. Le señalaron entonces un osario fuera de la Puerta de Elvira. Más tarde, por Providencia de la Reina Juana de 5 de mayo de 1.514 se hizo merced -

de los distintos osarios restantes hasta las calles por donde salía hacia Ubeda y Jaén, para mayor embellecimiento de la obra (72).

La construcción del Hospital Real de Granada extramuros, junto a la Puerta de Elvira, determinó la aparición en torno al edificio de un nuevo núcleo de población que marcaría una línea fundamental en el urbanismo de la Granada renacentista. Por otra parte, el lugar elegido, que remitía a la tradición medieval de situar los hospitales en las afueras de las ciudades, se adecuaba a las normas "sanitarias" enunciadas por tratadistas italianos como Alberti o Filarete según las cuales los hospitales debían construirse en lugares soleados y bien ventilados, si bien, no es fácil establecer una correspondencia entre las doctrinas de los tratadistas italianos y las realizaciones en materia asistencial de los Reyes Católicos, aspecto que nos llevaría también a considerar el problema de la transmisión del modelo de planta cruciforme, ya estudiado.

Ahora bien, la influencia del Hospital en la transformación de la fisonomía de la ciudad de Granada no se limitó al ensanche de la ciudad renacentista en esa dirección, sino que la fundación en sí misma asumió unos valores de sentido representativo que determinaron la aparición de un nuevo polo de carácter emblemático y simbólico en el urbanismo granadino. Estos fueron más allá de la mera referencia a los elementos heráldicos que caracterizaron la arquitectura de los Reyes Católicos; por otra parte, la prolongación de las obras bien entrado el siglo XVI alejó al edificio de la estética usual en el arte del reinado, como lo demuestra su exterior parco en elementos ornamentales, del que, sin embargo, no están del todo ausentes las referencias a la personalidad de los fundadores, hecho que pone de manifiesto la representación de los Reyes Católicos de la sobria fachada.

Con la construcción de los grandes Hospitales Reales la Corona quiso poner de manifiesto el contenido ideológico de la nueva mentalidad estatal que encarnaban los Reyes y que determinó la asunción de nuevas funciones, como la beneficencia, por parte del Estado, como se ha visto. Según sabemos, los Hospitales Reales contribuyeron a transformar en alguna medida la fisonomía de las viejas ciudades, puesto que fueron los encargados de crear una cierta imagen de "ciudad ideal" - al apartar, encerrándolos en estas instituciones, a los miembros incómodos para el cuerpo social, pobres, enfermos, dementes, ... Pero, además, la tendencia a la concentración hospitalaria de instituciones - como el Hospital de Granada nos remite a la orientación centralista - de la nueva Administración; todo lo cual determinó, en definitiva, el carácter simbólico y emblemático del Hospital Real de Granada. Con relación a este problema, comenta Félez que el Hospital Real de Granada, a pesar de su localización extramuros, con su funcionamiento - poseerá siempre una tendencia a la concentración (en cuanto a "símbolo mayor") de todas las labores hospitalarias de la ciudad (73).

III. 4. - La configuración de un centro urbano.

Tal vez la transformación más importante en la escenografía urbana de las ciudades bajomedievales vino determinada por el desarrollo de las plazas, cuyo valor, como elemento urbano, fue aumentando a lo largo de la Edad Media. La historia de la ciudad durante la Edad Media puede, en efecto, sintetizarse en un intento de recuperar el valor de los espacios libres como lugar de reunión y de encuentro de los ciudadanos con un sentido similar al que tuvieron en las ciudades de la Antigüedad, que se había perdido parcialmente en la ciudad medieval. Este hecho ha venido determinado por la creciente función que la plaza fue asumiendo a lo largo de la Edad Media, como una consecuencia de las transformaciones socio-políticas a las que, según expliqué, se vio sometida la ciudad durante este período, transformaciones que, como vimos, asignaron cierto valor representativo a la escenografía urbana; en este sentido la plaza aparece como el marco idóneo para el desarrollo de todos los acontecimientos de la vida ciudadana, económicos, festivos, sociales, políticos y religiosos. La culminación de todo este proceso fue que en el reinado de los Reyes Cató

licos aparecen configuradas las funciones de la plaza mayor tal y como se desarrollarán en las ciudades de la España Moderna.

Por otra parte, al margen de otras consideraciones, la ampliación de viejas plazas o la aparición de otras nuevas tuvo en sí mismo un importante efecto escenográfico en la transformación de la fisonomía de las ciudades medievales. La creación de nuevas plazas en torno a los edificios más significativos de algunas ciudades permitió destacar la silueta de los mismos, creando nuevas perspectivas visuales, no exentas, sin embargo, de cierto contenido emblemático y representativo derivado del valor significativo del edificio en cuestión. En relación con este problema he comentado ya algunos ejemplos como las obras destinadas a crear una plaza ante el Palacio Episcopal de Barcelona en tiempos de Pedro IV, o la plaza que en la misma ciudad se proyectó ante el Palacio Real por voluntad de Martín el Humano, o la ampliación de la Plaza del Sarmental, en la que estaba situado el Palacio Episcopal de Burgos, por orden de Alonso de Cartagena en 1.447.

La plaza central se convirtió en elemento fundamental y eje del trazado urbano en las nuevas ciudades de trazado regular que aparecieron a partir del siglo XIV, así como en los modelos surgidos como fruto de la especulación en torno al problema de la "ciudad ideal". Eximeneq en su proyecto para la "ciudad ideal" proponía una gran plaza central en el cruce de las dos calles principales que deberían atravesar la ciudad; en ella se situaría el Palacio Episcopal, y en un lugar próximo, la Catedral. Esta plaza fue proyectada, fundamentalmente, para la celebración en ella de espectáculos, tema al que hacían referencia las gradas que deberían colocarse a su alrededor, apareciendo así configurada la plaza como centro neurálgico de la vida ciudadana,

si bien, Eximeneq señala expresamente que en ella no deberán celebrarse espectáculos deshonestos, ni el mercado, ni colocarse en ella la horca.

El modelo de la ciudad en damero, en los ejemplos concretos de ciudades que responden a él, potenció el desarrollo de la plaza central en la que confluían las dos arterias principales de la ciudad y en la que se situaban los edificios más representativos del poder civil y religioso. A esta tipología respondían las ciudades regulares - del Levante español fundadas tras la conquista de Jaime I, como Villarreal, Castellón o Nules, en cuya plaza central se situó la iglesia, la casa del concejo, la cárcel, ... (74). De igual manera el nuevo plano de la ciudad de Briviesca -remodelada a principios del siglo XIV y que para Torres Balbás constituye un ejemplo de la influencia del modelo francés de bastide- asigna un valor especial a su plaza central, en la que, según el autor, se situaron la casa municipal, la cárcel, el peso, la carnicería, ... una fuente de agua potable y una iglesia parroquial, puesto que la catedral se situó en una plazoleta - próxima (75). En estas ciudades aparece así configurada la plaza central como un elemento urbano fundamental en el trazado de la ciudad y como centro de la vida económica, política, religiosa y social, con un incipiente desarrollo de las funciones que caracterizarán a la plaza mayor española de los siglos XVI y XVII.

La ciudad de Santa Fe fundada por los Reyes Católicos durante la campaña de Granada respondía también al modelo sencillo y funcional de trazado ortogonal, que, como explicaré más adelante, - se había consagrado en la tradición del urbanismo medieval. En la plaza central de la ciudad los Reyes mandaron situar la Casa Real, el Ayuntamiento y la Catedral (76). Pero fue la colonización americana

la que consagró y revitalizó este modelo de plaza donde se aunan la representación del poder político y religioso como una referencia a las características peculiares de la colonización (77). Aparece así la realidad de las plazas americanas que se diferencian de la plaza mayor española fundamentalmente porque estas últimas tendrán un carácter más laico al no incluirse nunca en ellas la Catedral (78).

En las viejas ciudades medievales la plaza se había configurado como una realidad urbanística vinculada expresamente a la celebración del mercado semanal, mercado que en los primeros tiempos se celebraba extramuros de las ciudades, siendo el posterior desarrollo de las mismas el que permitió incluir estas plazas dentro del trazado urbano. Al correr de los siglos éstas, sin perder su primitiva función de mercado, fueron adquiriendo otras muchas que les confirieron un valor urbanístico y social muy distinto. La radical diferencia entre la concepción musulmana y la cristiana del mercado justificó muchas de las intervenciones sobre el viejo trazado musulmán de las ciudades hispanomusulmanas, encaminadas a la ampliación y al trazado de nuevas plazas para celebrar en ellas el mercado, sustituyendo así a los viejos zocos musulmanes. Problema al que hacía referencia la orden que los Reyes Católicos en 1.493, estando en Barcelona, dieron a su contino Pedro de Roxas para que eligiera un lugar para establecer la plaza del mercado en la ciudad de Málaga. Roxas, siguiendo la costumbre medieval de establecer el mercado en las afueras de las ciudades, fijó un lugar en un arrabal junto a la Puerta de Granada, determinando las características que había que tener la plaza (79). — Con ello se quiso tal vez sancionar definitivamente el mercado franco que por Real Cédula de la Reina Isabel de 28 de septiembre de 1.489 se había concedido a Málaga todos los jueves de cada semana en este mismo lugar (80), mercado que, según Torres Balbás, podía co-

corresponderse con una tradición anterior (81).

La plaza del mercado, sin embargo, a lo largo de la Edad Media había ido asumiendo nuevas funciones, y de que en ellas puede encontrarse el origen remoto de la organización de la plaza mayor - da idea la afirmación de López Mata, según la cual el lugar conocido como Mercado menor en la ciudad de Burgos en el siglo XVI se corresponde con la actual Plaza Mayor, conocida también modernamente como Plaza de José Antonio. Describiendo la fisonomía de esta ciudad durante el siglo XVI, el mismo autor nos refiere cómo había otro mercado situado junto a la muralla, donde ya a fines de la Edad Media se celebraban espectáculos, como lo demuestra el que el Obispo Luis de Acuña en 1.488 mandara elevar la altura de unas casas que tenía en ese lugar para impedir que la gente se subiese a los tejados - cuando se corrían vacas (82).

De la importancia que se asignaba al tema de la plaza, como lugar de encuentro y reunión de los ciudadanos y marco de toda clase de espectáculos, en el urbanismo bajomedieval constituye un testimonio la mención expresa que de ello se hace en las Ordenanzas de algunas ciudades. En las Ordenanzas de Zaragoza, confirmadas por Juan II de Aragón en la segunda mitad del siglo XV, se señalaba - que la plaza es "... el lugar más notable y conveniente de la dita ciudad, e ende todas las gentes así de aquella como forasteras corren e están" (83).

Tras la de acoger en ellas el mercado, fue la de celebrar toda clase de espectáculos festivos una de las primeras funciones que asumió la plaza como propia y que consagraría la configuración posterior de la plaza mayor en los siglos XVI y XVII. En 1.407 el Síndico

de la ciudad de Valencia ordenó que se aprovechara el amplio espacio libre ante el Convento de San Francisco para celebrar allí corridas de toros, juegos de cañas, torneos, etc. (84). Según expliqué, durante el último tercio del siglo XV el Condestable Miguel Lucas de Iranzo transformó la ciudad de Jaén con unas obras encargadas de crear una escenografía cortesana que se adecuase a la fastuosa vida de nuevo rico que llevaba el Condestable; durante este período se celebraron toda clase de espectáculos en la Plaza del Arrabal, junto a la Puerta de Santa María, mientras que los juegos de cañas se celebraron en la Plaza de Santa María que el Condestable había mandado allanar y ampliar (85).

La celebración de espectáculos, que tenía la virtud de congregar en torno a la plaza a todos los habitantes de la ciudad, fue confirmando a ésta, junto al carácter festivo, un sentido netamente representativo, puesto que en ella podía empezar a advertirse la expresión del poder civil o religioso. Tras la conquista de Granada se corrieron toros el día de Reyes de 1.492 en la Plaza de las Cuatro Calles de la ciudad de Málaga. Era ésta la única plaza digna de mención del trazado musulmán de Málaga, cuyo nombre aludía a las cuatro calles que en ella confluían. Se trataba, sin embargo, de una plaza demasiado pequeña para las exigencias representativas de la nueva cultura cristiana; por ello, en Cabildo del 30 de junio del mismo año se decidió llevar a cabo una ampliación de la misma, que estaba acabada un año más tarde, teniendo lugar otras ampliaciones posteriores (86).

De esta forma, cuando a la celebración del mercado y de espectáculos festivos se añadan a la plaza funciones de contenido político y valor representativo -aspecto que cobrará una importancia capital con el advenimiento del Estado autoritario y centralista de los -

Reyes Católicos- aparecía configurada la plaza mayor con las funciones que la caracterizarán en la Edad Moderna. A este respecto comenta Fernández Alvarez como la Plaza Mayor es mucho más que el lugar donde se celebra el mercado semanal; es el punto de encuentro de los ciudadanos, donde se leen los pregones regios, donde se celebran las corridas de toros, los autos de fe ... (87).

Aunque la aparición de la tipología arquitectónica sea más de un siglo posterior, puede considerarse que la plaza mayor se configuró ya como una realidad en el urbanismo español de la segunda mitad del siglo XV. Durante este período se realizaron importantes obras en el casco musulmán de la ciudad de Badajoz por orden del Ayuntamiento de dicha ciudad con el fin de trazar la Plaza Mayor de la ciudad al pie de la Alcazaba árabe. Pero, sin duda, el ejemplo más antiguo y más interesante de esta organización urbanística es el constituido por la Plaza Mayor de Valladolid, que aparecía configurada como tal ya en el reinado de Juan II de Castilla; en ella se obsequió en 1.428 con espectáculos a la infanta doña Leonor en su viaje hacia Portugal y en ella fue decapitado don Alvaro de Luna en 1.453. Aparecía esta plaza como un agregado de casas diferentes, sin uniformidad arquitectónica alguna; a ella daba la fachada del Convento de San Francisco, desde la que se celebraba la Misa los días de mercado, aspecto que, al repetirse en otros importantes centros mercantiles como Medina del Campo, constituye para Bonet el origen de las capillas abiertas tan características de la arquitectura americana (88). Un incendio destruyó el conjunto en 1.561, permitiendo la construcción de la hermosa Plaza Mayor de acuerdo con la tipología arquitectónica del momento (89).

Como vemos, en el reinado de los Reyes Católicos apare-

cían ya configuradas las funciones de la plaza mayor. A partir de este momento ésta no se concebía sólo como el escenario para la celebración de festejos -torneos, cañas, corridas de toros-, sino fundamentalmente como el lugar donde se manifiesta la autoridad estatal, municipal e incluso, religiosa; en efecto, en la plaza mayor se colocó también la horca, considerada como instrumento de la justicia, cuya administración a partir de los Reyes Católicos será asumida por el Estado como función propia (90). En ella se situaron definitivamente las Casas Consistoriales o Ayuntamientos como expresión de la autoridad municipal; por último, pese al carácter laico de las plazas mayores en España, en ellas se celebraron a partir de este reinado los autos de fe, como una mezcla de espectáculo profano y testimonio de una determinada política religiosa. Poco después de la instauración de la Inquisición tuvo lugar en Avila, en los últimos años del siglo XV, el primer auto de fe, que recogieron los pinceles de Pedro Berruguete en la tabla del Museo del Prado; en ella falta la referencia concreta al sitio donde se celebró el juicio, si bien, se hace alusión al carácter abierto y público del lugar, exigencias que se cumplieron en todos los casos posteriores para que el castigo pudiera adquirir su sentido ejemplificador. Por lo tanto, el reinado de los Reyes Católicos recogió y potenció la tradición medieval que abocaba a la configuración de la plaza mayor como una característica genuina del urbanismo español de la Edad Moderna; faltaba, sin embargo, la concreción del modelo arquitectónico de plaza mayor que se consagró con ejemplos como los de la Plaza Mayor de Madrid y Salamanca, pero es indudable, y ello justificaría la oportunidad de tratar aquí el problema, que a partir de este reinado se configuró la organización y el concepto de "plaza mayor" como realidad urbanística y social.

Lam. V
16

III. 5. - Las intervenciones en las ciudades del reino de Granada.

A). - El contenido político e ideológico de las intervenciones.

Al hilo de la conquista del reino de Granada, cuyo espectacular desarrollo permitió a los Reyes incorporar a la Corona de Castilla un vasto territorio densamente poblado, se produjo la primera intervención de los Reyes Católicos sobre la fisonomía de estas ciudades; ésta tuvo un primer momento un carácter fundamentalmente pragmático, ya que se limitó a la fundación de iglesias y monasterios para sustituir a las antiguas mezquitas, ocupando con frecuencia los solares de éstas, e incluso sus propios edificios, que se adaptaron apresuradamente al culto cristiano. Explica Pulgar que tras la conquista de Alama los Reyes transformaron tres mezquitas en iglesias, a las que la Reina regaló ornamentos, plata, libros, ... (91), y esto se fue repitiendo en todas las ciudades reconquistadas. Con ello no se hacía más que continuar una tradición anterior, según la cual durante toda la Edad Media se conservó el valor significativo de los emplazamientos de las antiguas mezquitas, mediante su sustitución por iglesias y catedrales cristianas, en las

que con cierta frecuencia se mantuvieron algunos elementos arquitectónicos de origen árabe; de esta forma se pudieron conservar algunas joyas de la arquitectura musulmana como la Mezquita de Córdoba o la Giralda de Sevilla, lo que contribuyó a configurar la fisonomía exótica de las ciudades hispanomusulmanas, aspecto a que ya he hecho referencia. Comenta Layna, estudiando la fisonomía que presentaba la ciudad de Guadalajara durante el siglo XV, como la iglesia arciprestal de Santa María conservaba los muros de argamasa de la antigua mezquita y la airosa silueta de su alminar (92).

Esta actividad fundadora de los Reyes, que determinó la aparición de un rosario de iglesias y monasterios a lo largo de la geografía andaluza, nos pone en relación con el espíritu evangelizador -- que caracterizó la política religiosa de los Reyes Católicos, que se pondría de manifiesto en la colonización americana, puesto que tendría como fin inmediato atender a las necesidades del culto cristiano. Por otra parte, esta actividad que, por sus características de premura y eficacia --aprovechando antiguos edificios--, tendría escaso interés desde el punto de vista urbanístico y arquitectónico, adquirió un contenido altamente significativo al tratarse de la primera intervención de la cultura cristiana sobre estas ciudades, intervención que, en alguna medida, contribuyó a transformar su fisonomía mediante la sustitución de los símbolos musulmanes por los cristianos. Hay que notar, además, cómo el hecho de respetar el valor significativo de los emplazamientos de las antiguas mezquitas, colocando en ellos los símbolos de los vencedores, tiene un evidente sentido emblemático cargado de contenidos religiosos y políticos; aspecto que se pondría especialmente de manifiesto tras la conquista de la ciudad de Granada.

Los Reyes Católicos se sirvieron de la fundación de las --

iglesias, los conventos y monasterios con una intencionalidad claramente política que puso de manifiesto el carácter teocrático de la política del reinado, donde se confundieron los objetivos políticos y religiosos, problema que trataré más ampliamente en su momento. En efecto, la campaña de Granada tuvo un acento marcadamente religioso. Con la conquista de la ciudad de Granada se ponía fin a la larga lucha contra el infiel, pero este hecho tenía dos lecturas, una política y otra religiosa: suponía el triunfo de las tropas castellanas, pero, además, la victoria de la Fe católica, un ejemplo para Occidente amenazado por el poderío Turco y la expresión de un cierto orgullo nacionalista, ya -- que la conquista del reino de Granada constituía el primer paso para recuperar los límites y el prestigio del antiguo imperio visigodo (93).

Tras la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos el solar de la antigua Mezquita Mayor y su entorno se convirtió en el enclave más representativo de la nueva ciudad cristiana; allí fundaron los Reyes la Catedral cristiana como un símbolo de la conquista y sometimiento de la ciudad a la Fe católica, simbolismo que se llenó de contenido político al decidir los Reyes la fundación de su Capilla Real junto a la Catedral. Escribe Pedraza, refiriéndonos la conquista de la ciudad cómo se mandó bendecir la Mezquita Mayor y se convirtió en iglesia bajo la advocación de Santa María de la Encarnación, misterio favorito de la devoción de la Reina (94). Jerónimo Munzer pudo aún visitar la antigua mezquita mayor en 1.494 y asistir a los ritos islámicos (95). Por Real Cédula de la Reina Católica fechada en Medina del Campo en 1.504 se fundó la Capilla Real, que habría de levantarse junto a esta mezquita, construcción que aún hoy en día aparece adosada a la Catedral renacentista; este edificio destinado a Panteón de los Reyes, que se levanta como un emblema en piedra del reinado, contribuirá a realzar el contenido representativo del entorno, uniendo al contenido emblemático que se desprendía de la fundación en sí misma el del len-

guaje formal de la arquitectura del reinado (96). Años más tarde el Emperador, asumiendo el valor simbólico del lugar, soñó con establecer su propio Panteón en la girola de la Catedral, cuya construcción, como la de otras muchas fundaciones granadinas de los Reyes Católicos, sobrepasó los límites cronológicos del reinado (97).

Por Carta de Privilegio firmada en Medina del Campo por los Reyes Católicos el 25 de septiembre de 1.504 se estableció la fundación del Hospital Real de Granada. Los Reyes justificaron en este documento su decisión de fundar el Hospital en virtud del agradecimiento que debían a Dios por la conquista del reino de Granada e indicaban que posteriormente serían ellos los que señalarían el lugar para levantar el edificio después de contar con la información adecuada al respecto, abriendo así la polémica ya mencionada sobre la ubicación del Hospital (98). Fue encargado el Cabildo de la Catedral de Granada de la coordinación de las distintas obras que por iniciativa de los Reyes Católicos se ejecutaron en dicha ciudad; y a él se dirigió en distintas ocasiones el Rey Fernando en solicitud de que se asignara un lugar para levantar allí el Hospital, localización que, tras largas polémicas, se fijó sobre un osario en las proximidades de la Puerta de Elvira, decisión que, como he explicado, determinaría el posterior ensanche de la ciudad en esa dirección.

Siete años después de la fundación del Hospital por los Reyes Católicos se fijó su localización definitiva, dándose con ello inicio a las obras, según sabemos. Pero durante estos siete años se había suscitado entre los miembros del Cabildo una viva polémica sobre el lugar idóneo para emplazar la fundación; algunos, como demuestra el texto tomado de una carta sin fecha -evidentemente anterior a 1.511- dirigida a García de Atienza, quisieron ubicar el Hospital en las proximida--

des de lo que ya era el núcleo cargado de un mayor sentido significativo de la ciudad, constituido por el entorno de la Catedral y la Capilla Real (99). Esta situación entre la Puerta de Bibarrambla y de Bibalmalzán vinculaba la construcción del Hospital, según el modelo del Hospital Real de Santiago levantado junto a la Catedral, al núcleo básico religioso y administrativo que se estaba configurando con las restantes obras reales -fundamentalmente la Catedral y la Capilla Real- y que aún hoy en día constituye el centro simbólico de la ciudad de Granada, si bien, la construcción del Hospital Real en este entorno hubiera ciertamente acrecentado el contenido emblemático del lugar, en función del sentido de carácter simbólico y emblemático que el Hospital conllevaba en sí mismo.

Como explicaba más arriba, los Reyes Católicos después de la conquista de Granada respetaron y asumieron con valor representativo el contenido simbólico y emblemático de los enclaves más significativos de la ciudad musulmana. Todo ello permitió que la Alhambra conservara su papel predominante en el urbanismo de la Granada cristiana; allí fundaron los Reyes, inmediatamente después de la conquista, el primer convento de la ciudad, San Francisco de la Alhambra, en virtud de una promesa hecha al Santo cinco años antes de la toma de la ciudad (100), en cuya iglesia, según la voluntad testamentaria de Isabel la Católica, reposaron los restos de los Reyes hasta la finalización de las obras de la Capilla Real. Además, en la Alhambra se fundó también la Ermita de los Mártires sobre el antiguo Corral de Cautivos y el Hospital, como una prolongación de los hospitales militares de campaña, antecedente próximo de la fundación del Hospital Real a que acabo de hacer referencia; la fundación del Hospital de la Alhambra no representó problemas constructivos ni urbanísticos dado del carácter de provisionalidad de la obra, aprovechándose unas casas junto al convento de San Francis

co (101).

Otras fundaciones de los Reyes Católicos en la ciudad de -- Granada añadieron a su contenido religioso valores de sentido ideológico que transformaron en alguna medida la fisonomía de la ciudad musulmana. Se trata, por poner un ejemplo, de la construcción de la iglesia de San Juan de los Reyes, levantada sobre el solar de la antigua mezquita de los cristianos convertidos al Islam y que fue la primera mezquita consagrada al culto cristiano tras la conquista de la ciudad; era, por lo tanto, un lugar especialmente significativo dentro del urbanismo granadino; por otra parte, este edificio aportó a la fisonomía de la ciudad la nota pintoresca de la silueta del viejo alminar, al que, como en el caso de la Giralda, se añadió un cuerpo de campanas; era éste un alminar del siglo XIII con rampas del tipo y características del sevillano (102). Idéntico sentido tuvo la fundación en el corazón del Albaicín, sobre el solar de un antiguo palacio de un príncipe moro, del Convento de Santa Isabel la Real, Convento de clarisas, fundado por expreso deseo de la Reina Católica, cuyo estilo se ha relacionado con el círculo de los Egas y en cuya sencilla fachada aparece, junto a la alusión a la Orden signficada por la representación del cordón franciscano, el emblema de los Reyes Católicos (103). Todas estas funciones -- serán objeto de un estudio más detallado al abordar el problema concreto de la arquitectura religiosa.

B). - Los intentos de regulación urbanística:
Málaga y Granada.

Según he comentado, la incorporación a la Corona de Castilla de las ciudades del reino de Granada supuso el contacto con una nueva realidad urbanística, la ciudad musulmana, a cuyas características esenciales he hecho ya referencia, determinando algunas de las intervenciones más interesantes del reinado en materia urbanística. - Como he explicado, una forma diferente de entender la vida, mucho más extrovertida y centralista en las ciudades cristianas, donde la calle aparece como protagonista de la vida urbana, justificó la organización de la ciudad musulmana con unas características propias que la configuraron como un organismo complejo, estructurado en recintos - que se yustaponían protegidos por torres y separados por murallas, - dando origen a la silueta de una ciudad fortificada, donde las distintas torres y lienzos de muralla daban una sensación de inexpugnabilidad, y que encerraba un trazado urbano complejo, tortuoso y laberíntico, cuya regulación aparece como tarea árdua y difícil. Hernando del Pulgar describe el aspecto que presentaba la ciudad de Málaga en el tiempo de la conquista por los Reyes Católicos, cuyas fortificaciones podrían justificarse, en cierto modo, por la larga lucha contra los cristianos; en efecto, la ciudad aparece fuertemente defendida con muros y

torres, situada en una zona elevada del terreno, con sus recintos fortificados de la Alcazaba, Gibralfaro y el llamado Castel de Ginoveses, (104). Por su parte, Lucio Marineo Sículo, nos describe el aspecto que presentaba la ciudad de Granada poco después de la conquista -- cristiana; ciudad que, según narra el humanista, estaba densamente poblada y fuertemente amurallada, con casi tres leguas de muros, más de mil treinta torres, diez puertas, ... (105).

Cuando Münzer visitó en 1.494 Málaga la describe situada a orillas del mar y señala que en su casco urbano tenía en la época de la dominación musulmana más de siete mil casas (106). Sin embargo, - el viajero alemán no se detiene en este caso en la descripción del trazado urbano de la ciudad; trazado complejo e intrincado que el escritor islámico Ibn-Al-Jatib describió en el siglo XIV, según el prototipo de la ciudad musulmana que hemos descrito en el caso del urbanismo sevillano y de otras ciudades hispánomusulmanas, con calles angostas y sin - prácticamente ningún espacio libre entre ellas, reproduciendo la estructura de una tela de araña (107). La irregularidad y angostura de las - calles malagueñas sorprendió aun más a los comentaristas cristianos - después de la conquista; en 1.487 señala el notario mallorquín Litrá - que en toda la ciudad no había "... más de dos o tres calles razonablemente espaciosas, las demás son tristes y tan estrechas que en algunas una caballería algo lozana a penas podía rebullirse" (108).

El trazado sinuoso de las calles malagueñas, que aún se -- conserva en la organización de las callejas del casco antiguo situadas en las proximidades del puerto actual, justifica la existencia, un año después de la conquista cristiana, de una calle llamada Doce Revueltas, atendiendo, sin duda, a su trazado zigzagante, a la que se entraba - por un arco, elemento arquitectónico que se repite aquí, como en tan-

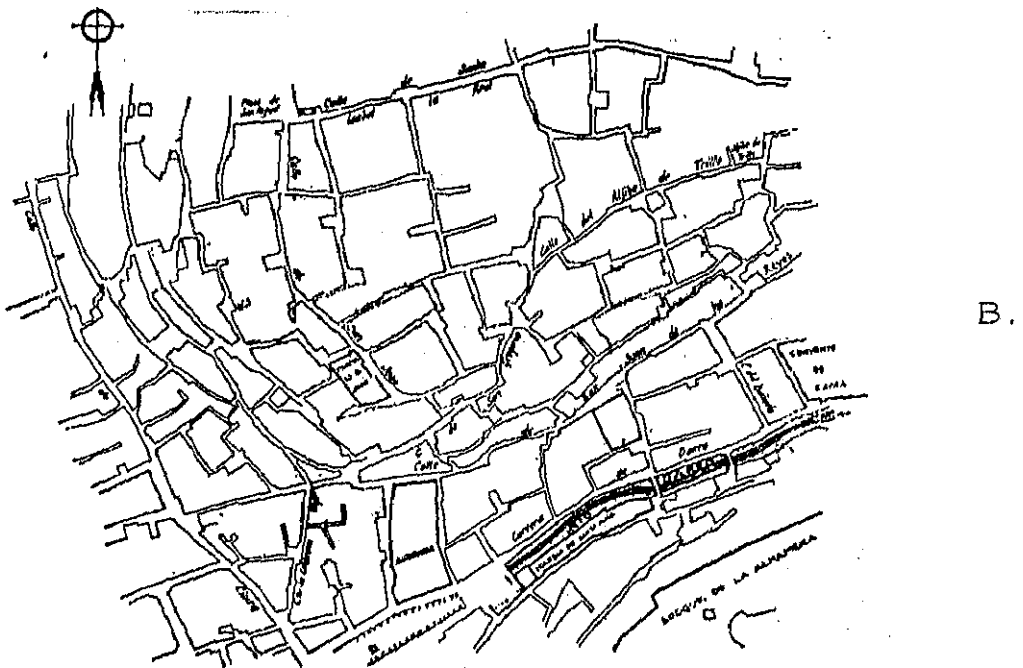
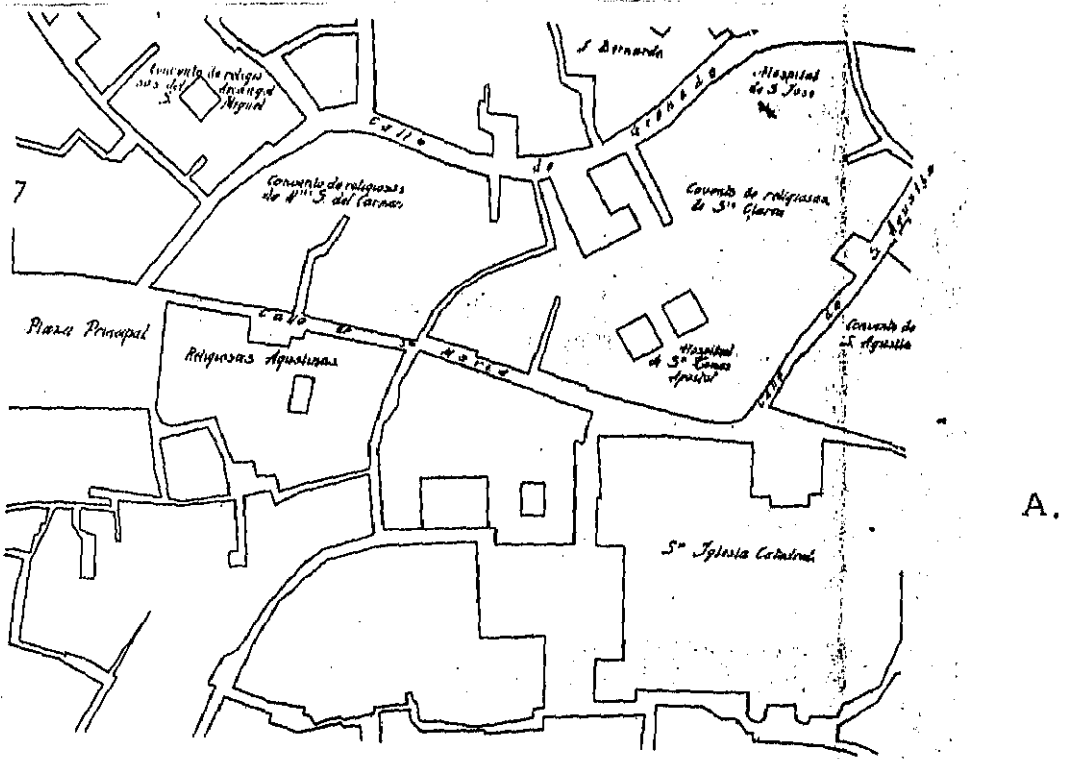


Fig. A: Málaga. Plano de la parte central de la ciudad en 1791.

Fig. B: Granada. Plano actual de los barrios de los Axares y de la Cauracha,

tas otras ciudades de origen musulmán, cuya contribución a crear la fisonomía de las ciudades hispanomusulmanas he comentado. En la misma ciudad se conserva aún una calleja llamada Siete Revueltas, situada junto a la iglesia de Santiago, parcialmente destruida cuando en el siglo XIX se trazó la Calle Larios (09).

Pese a que la organización del trazado de la ciudad de Málaga ha podido ser considerada como prototipo del trazado musulmán - en virtud de los comentarios de Ibn-Al-Jatib, tiene mayor valor documental la colorista descripción que del Albaicín hizo Münzer, según - la cual éste se configura como uno de esos barrios con personalidad propia, como una ciudad dentro de otra, cuyo trazado con cuevas empedradas y pronunciadas, calles estrechas, por las que explica el viajero alemán que no podían pasar dos asnos en dirección contraria, y - callejones ciegos, se ha conservado milagrosamente hasta nuestros días. Aparecía entonces el Albaicín situado extramuros en una zona elevada del terreno, si bien, comenta Münzer, que no era visible desde la Alhambra; explica el viajero que tenía más de cuatro mil casas - pequeñas, que parecían sucias por fuera, pero estaban muy limpias -- por dentro. (110).

A los Reyes Católicos se deben algunos intentos de sistematizar el trazado irregular de estas ciudades, que chocaron, sin embargo, con las enormes dificultades que la compleja organización del mismo ponía a cada paso. Esta política urbanística debe interpretarse, - en cierto modo, como fruto del interés general que el problema de la ciudad suscitó en las últimas décadas de la Edad Media estimulada por las doctrinas de los teóricos como Eximeneq o Sánchez de Arévalo en su Suma de la Política y que se puso de manifiesto en la problemática de los trazados regulares y de la función de las plazas, pero, en defi-

nitiva, no hacía más que poner de manifiesto una nueva valoración de la ciudad, atendiendo a los nuevos criterios de representatividad; cuestiones a las he hecho ya diferentes referencias. Pero la intervención de éstos en ciudades como Málaga o Granada se justificó fundamentalmente por la necesidad de adaptar la estructura urbana de estas ciudades a -- las exigencias de la cultura cristiana que se asentó en ellas, hecho que se plasmó en la apertura de nuevas plazas y en el ensanche de las ya -- existentes para celebrar en ellas, además de los mercados, las fiestas y demás "representaciones" de la vida ciudadana, así como en el intento de ampliar algunas calles para facilitar una circulación -- más fluida dentro de la ciudad. A propósito del caso de la ciudad de -- Granada, comenta Munzer, que el Rey Fernando había mandado ensanchar algunas calles, derribando casas, y hacer mercados; y añade que había mandado demoler la judería y levantar allí un gran hospital (111). A su vez, Lucio Marineo Sículo explica, en relación con la configuración de Granada pocos años después de la toma de la ciudad, que ésta era muy densa por la espesura de los edificios y la estrechez de las -- calles, plazas y mercados que, sin embargo, habían sido ampliadas -- tras la conquista cristiana (112). Ahora bien, del carácter limitado -- de la labor de "racionalización" de la ciudad en los primeros tiempos da idea la publicación de las Ordenanzas de Granada en 1.552 titulada "a la estrechura de calles e plazas" (113).

Uno de los problemas más importantes a tener en cuenta a la hora de proceder al intento de regulación de la ciudad musulmana -- por parte de los cristianos fue, como indicaba Munzer, el de estructurar, organizar y crear nuevos mercados, ya que el mercado, que aparece configurado como una institución vital para la economía y la sociedad medieval (114), adopta una configuración diferente, atendiendo, -- tanto a su estructura formal, como a su organización jurídica, en las --

ciudades cristianas y en las musulmanas. En las primeras, aparece como una concesión de los Reyes a favor del concejo de algunas ciudades como premio por los servicios prestados o como un medio para estimular el desarrollo económico o demográfico de las mismas y se establecía siempre alrededor de plazas, situadas extramuros en los primeros tiempos, obedeciendo a una periodicidad semanal; poco a poco estas plazas se fueron integrando en el trazado urbano hasta llegar a desempeñar un papel fundamental en la configuración del urbanismo de la ciudad y de la vida urbana a medida que la plaza fue asumiendo nuevas funciones en la ciudad medieval. El mercado en las ciudades musulmanas se celebraba en los lugares denominados con el término castellanizado de zoco, con el que se solía designar una de las plazoletas de la ciudad, donde se establecían las tiendas eventuales o permanentes de los mercaderes; pero con el término zoco se designaba también a menudo un conjunto, más o menos extenso, de calles reservadas para las tiendas (115). Se configura de esta manera la estructura peculiar del bazar musulmán caracterizado porque las tiendas se establecen en callejas, conformando, según expresión de Marineo Sículo, una "pequeña ciudad" dentro de la ciudad, problema que aludía a la estructura compartimentada de la ciudad musulmana que he comentado. A este modelo respondía la organización de la Alcaicería de Granada, cuya estructura se conserva en la actualidad en las pintorescas callejas esencialmente comerciales situadas junto a la Catedral; se trataba de un recinto dedicado especialmente al comercio de la seda, ya que la agrupación por especialidades comerciales aparecía como una de las características del mercado musulmán (116), que llamó poderosamente la atención de los comentaristas cristianos después de la conquista de la ciudad; Lucio Marineo Sículo describe, en efecto, la Alcaicería, mercado de la seda, formado por callejas con más de doscientas tiendas y diez puertas cerradas con ca

denas de hierro para impedir el paso a las caballerías (117).

Por Real Cédula de la Reina Católica del 28 de septiembre de 1.489 se concedía a la ciudad de Málaga un mercado franco todos los jueves de cada semana a extramuros en la plaza de la Puerta de -- Granada, dispensando a los mercaderes, tanto moros como cristianos, del pago de impuestos, incluso de la alcabala, excepción hecha de los Propios (118). Si bien, Torres Balbás (119) estima que la celebración de este mercado franco podía corresponderse con una tradición anterior. En 1.493, estando los Reyes Católicos en Barcelona, pidieron, como sabemos, a su contino Pedro de Roxas que designara un sitio -- para establecer allí la plaza del mercado de la ciudad de Málaga, lugar que se fijó, siguiendo la costumbre medieval de colocar el mercado en las afueras de las ciudades, en el arrabal junto a la Puerta de -- Granada. Roxas fijó, asimismo, las características que había de tener la plaza: "portada de doce pies de hueco toda alrededor" para el uso común, por la que se podía andar (120).

El tema del mercado y la costumbre cristiana de celebrarlo en torno a una plaza nos remite a la problemática de la falta de plazas y espacios libres en la ciudad musulmana. Estas habían ido adquiriendo un carácter representativo en la ciudad cristiana a finales de la Edad Media, puesto que la plaza poco a poco fue añadiendo nuevas funciones a la de albergar el mercado y se había convertido en el escenario de los acontecimientos de la vida ciudadana. En el momento de la conquista de la ciudad de Málaga había en su parte central una pequeña plaza llamada de las Cuatro Calles, si bien, el notario mallorquín Pedro Litrá, acostumbrado a amplias plazas de las ciudades de Levante, había afirmado en 1.487 que en Málaga no había ninguna plaza (121); en esta plaza se corrieron toros el día de Reyes de 1.492 para cele-

brar la conquista de Granada; pero esta plaza, según he explicado, -- era un espacio de pequeñas dimensiones, insuficiente en todo caso para asumir las nuevas funciones de sentido representativo de la plaza en la ciudad cristiana. En Cabildo de 30 de julio de 1.492 se estima -- que la plaza era muy pequeña y había que proceder a su ampliación; el proyecto estaba acabado en 1.493, procediéndose a otras ampliaciones posteriores (122).

Por cuanto se refiere al caso de la ciudad de Granada Torres Balbás (123) señala que en 1.506 el Rey Fernando dió licencia -- para ampliar la plaza de Al-Hatabin (que hoy se corresponde con la Plaza Nueva) por medio de un documento en el que se dice expresamente: "dicha ciudad tiene necesidad de hacer una plaza pública". Nueve años más tarde se procedió a una nueva ampliación cubriendo el río. Sin embargo, el ejemplo más conocido es el de la famosa plaza de Bibarrambla, que Lucio Marineo Sículo consideró como una de las maravillas de la ciudad de Granada, aunque cuestiona que sus dimensiones se deban al urbanismo musulmán, apuntando la hipótesis de una posterior ampliación por parte de los cristianos (124). En 1.495 consta que ésta era una plaza pequeña. En 1.513 el Rey Fernando expidió en nombre de su hija una Cédula ordenando comprar casas para ampliar la plaza, lo cual se llevó a cabo entre 1.516 y 1.519 (125).

Sin embargo, y pese a los tímidos intentos de regulación de las ciudades musulmanas, la fisonomía de éstas debió transformarse muy poco en los años inmediatamente posteriores a la conquista. Angulo, estudiando una tabla de la Colección Mateu de Barcelona, que representa a la Virgen con el Niño y que se ha atribuido sin seguridad a los distintos pintores relacionados con la Corona, describe en el -- paisaje de fondo de la composición una vista de la ciudad de Granada -- pocos años más tarde de la toma de la ciudad por los Reyes Católicos

(126). Angulo fecha la tabla en los primeros años del siglo XVI; ésta - está realizada con la técnica naturalista y minuciosa de la pintura de - corte flamenco, que permite que nos hagamos una idea muy aproxima- da de la fisonomía de la ciudad tras las primeras intervenciones de la nueva administración cristiana. Aparece primeramente en la tabla la muralla vista desde la zona de Bibarrambla, que fue demolida en 1.515, dato que sirve para fechar la tabla con cierta aproximación; la ciudad - aparece , por lo tanto, fuertemente fortificada, compartimentada en -- distintos recintos murados; podemos ver la plaza de Bibarrambla con - la silueta de la vieja Mezquita Mayor y el alminar, que aún no habían - sido demolidos. Continúa Angulo describiendo la ciudad que había cam- biado muy poco su fisonomía musulmana, dando idea de la escasa inci- dencia de la intervención cristiana; el autor identifica : Torres Berme- jas, el barrio de la Antequeruela, el Corral de Cutivos, el Convento de los Mártires, los muros que suben y rodean el Albaicín, las puertas de Elvira y de la Merced, una torre unida a un muro fuera del recinto de - la ciudad, que se corresponde con el actual emplazamiento de San Juan de Dios y San Jerónimo, los palacios de la Alhambra y el Generalife ...

Hemos pasado revista a algunas de las intervenciones de or- den práctico de los Reyes Católicos tendentes a transformar la fisono- mía de las viejas ciudades musulmanas, pero hay noticia documental - de otras disposiciones reales que abordaban el problema del urbanismo desde un punto de vista más teórico y sobre cuya interpretación puede - suscitar, a mi modo de ver, cuando menos, una polémica muy suges- tiva. En efecto, después de la conquista de la ciudad de Málaga los Re- yes Católicos establecieron una sistematización callejera de la ciudad, según la cual los artesanos de un mismo gremio debían ocupar las mis- mas calles y barrios; pero, como parece que esta disposición no se cum- pliera a rajatabla, ordenaron una información al respecto en 1.499; --

por último; por Real Cédula de 1.501 se asignó cada oficio a cada calle (127). Esta intervención de los Reyes en la organización de la ciudad pone indudablemente de manifiesto el interés de la Corona por la sistematización y "racionalización" de la caótica ciudad medieval desde un punto de vista teórico, hecho que en sí mismo podía suponer uno de los aspectos más "modernos" de la intervención de los Reyes Católicos en materia de urbanística, pero que es susceptible de diferentes interpretaciones.

Torres Balbás explica que la distribución de los oficios por calles es una característica del urbanismo musulmán que se transmitió a las ciudades cristianas de Andalucía y a las del norte de Africa; recuérdese al respecto mi comentario sobre la alcaicería de Granada, configurada como mercado de la seda. Explica el autor cómo esta organización existía ya en el campamento que cercaba Sevilla y que Fernando III la reprodujo después de la conquista de la ciudad en su interior. Sin embargo, otros autores han interpretado este tema como un signo del interés por la problemática de la ciudad que se suscita a finales de la Edad Media y como un medio sutil de intervenir en la organización del complejo trazado medieval.

José Antonio Maravall, estudiando la tendencia de los comerciantes y artesanos a agruparse por barrios en las ciudades del siglo XV, comenta que esto respondía a un "urbanismo de raíz utópica", en el que estaba presente la imagen de la Jerusalem celestial (128). Este urbanismo de raíz utópica, al que alude Maravall, tuvo en España, como he comentado, sus bases doctrinales en las "tesis espiritualistas" de pensadores como San Vicente Ferrer y los agustinos en general. En la misma línea de pensamiento se inscriben las teorías del fraile franciscano Eximeneq, profesor de ascética y --

moral política, quien en su tratado publicado en catalán en 1.381, El Crestià, enunciaba, según sabemos, toda una teoría sobre^{el} problema de la "ciudad ideal", en esta obra se aludía expresamente a la -- distribución de los oficios por calles y barrios (129). Años más tarde el Obispo Rodrigo Sánchez de Arévalo en su Suma de la Política hace referencia al problema de la estructuración de la ciudad y señala -- cómo en cada calle debía situarse un oficio destinto: carpintería, tejedores, comerciantes, prestamistas, ... (13). He aquí como una institución de carácter medieval, como eran los gremios, se revitalizó -- en un intento de sistematizar la ciudad; ésta, en efecto, se vió sometida a un vigoroso proceso de transformación a fines de la Edad Media en el que intervinieron distintos factores, pero que, en definitiva, se caracterizó por un desconocido interés por el hecho urbanístico y el problema de la ciudad en sí misma, problemática que en alguna medida pudo determinar la intervención de los Reyes Católicos, tanto en las ciudades de origen musulmán, como en aquellas más sutiles en las viejas ciudades castellanas (131).

III. 6. - La ciudad real.- Las ciudades de nueva planta:
el caso de Santa Fe.

Son escasos los testimonios de nuevas ciudades cuya fundación pueda relacionarse directamente con el reinado de los Reyes Católicos, aspecto que se justificaría en parte por el carácter limitado de la intervención de estos Reyes en materia urbanística. Sin embargo, se ha atribuido una extraordinaria importancia al problema de la fundación de Santa Fe, cuya traza ha sido considerada como el prototipo de la "ciudad de conquista" que los españoles llevaron posteriormente a América, problema que discutiremos más adelante. - Por otra parte, la ciudad de Santa Fe es, sin duda, la más representativa de las ciudades fundadas en este período, puesto que con su traza se demuestra que, a falta de proyectos ambiciosos para "ciudades ideales", fueron razones de orden pragmático y funcional las que llevaron a la adopción de un determinado modelo, como veremos a lo largo de estas páginas.

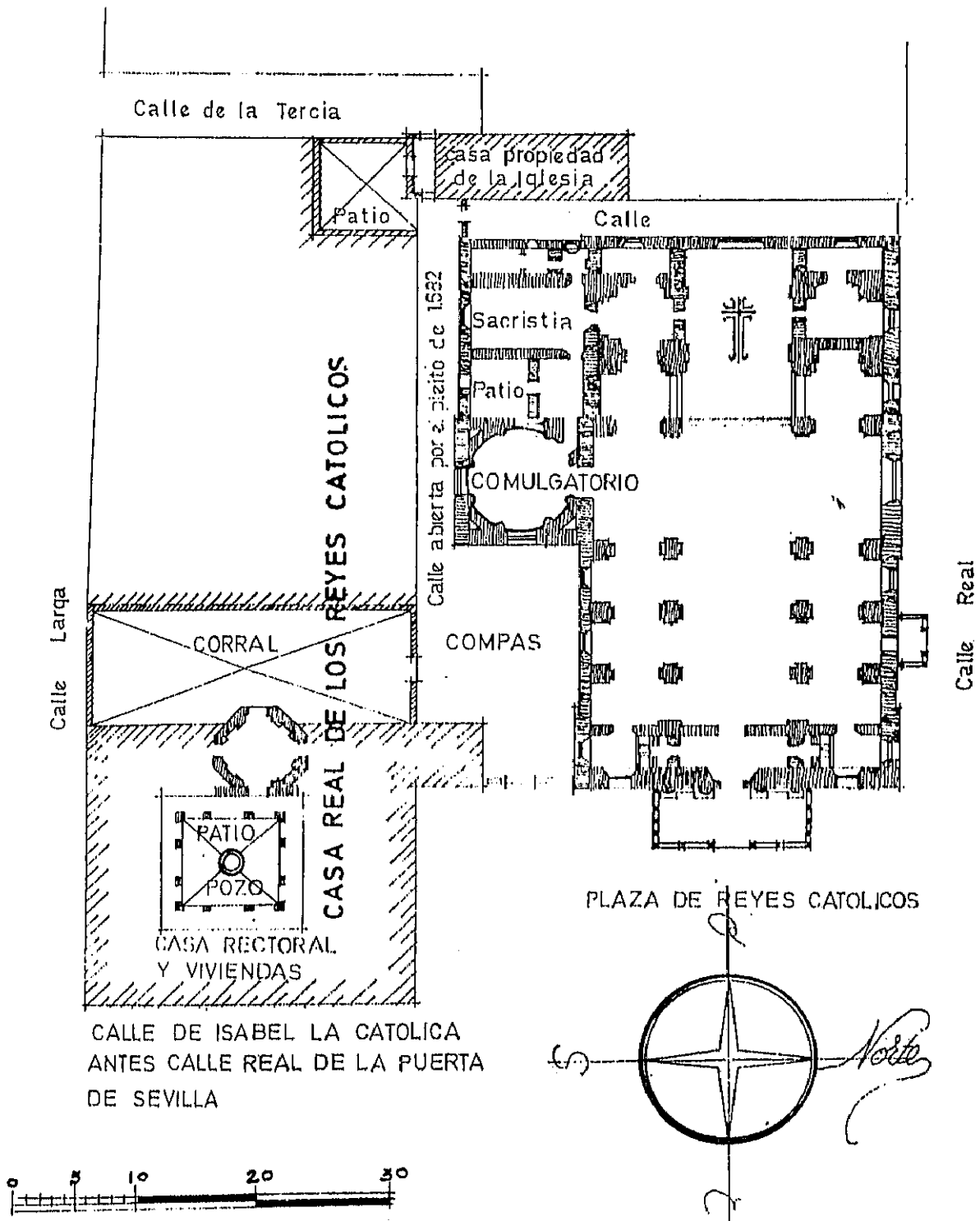
Torres Balbás atribuye también a este reinado el urbanis-

..//..

mo de la villa riojana de Foncea, a tres leguas de Haro. El plano de la ciudad se corresponde con un rectángulo que encierra otros cuatro menores, con calles iguales y cuatro puertas en los extremos de las - calles principales. Según el autor, la traza pudiera tal vez deberse - a Juan Ortega, abad de Foncea de Santander, a quien el Rey Fernando en 1.486 hizo una espléndida donación en Loja por su contribución a la conquista de la ciudad. El mismo autor apunta también la posibilidad de que esta traza se deba a un tal bachiller Foncea, natural de la villa, canónigo de la Catedral de Toledo, familiar y protegido del Cardenal Mendoza, hecho al que habrían de hacer referencia los escudos - del Cardenal que se encuentran en los escasos restos de la arquitectura del período que aún se conservan (la iglesia mayor, la casa de la villa y el arruinado hospital-escuela) (132).

El trazado regular de la villa de Foncea nos remite al plano sencillo y funcional que ya hemos visto que se había empleado con cierta frecuencia en el urbanismo español de la Baja Edad Media -problema sobre el que volveré más adelante-. Se trata del modelo que - Eximeneq proponía para su "ciudad ideal" y que fue empleado en - muchas villas del Levante español, correspondiéndose también, en líneas generales, con el modelo francés de bastide. En 1.483 los Reyes Católicos fundaron Puerto Real, en la mitad de la Bahía de Cádiz, con el fin de establecer un dominio regio frente a las posesiones de - Medinaceli y Arcos. Puerto Real respondía, asimismo, al modelo de trazado regular que puede considerarse el antecedente próximo del - plano de Santa Fe.

Mayor interés tuvo, sin embargo, la fundación de Santa Fe, puesto que ésta nos remite a dos problemas cruciales del urbanismo - del reinado: el caso de una villa cuya fundación se debe exclusivamen-



Emplazamiento de la Casa Real de Santa Fé, Granada.

te a la voluntad de la Corona y el análisis del modelo de planta de damero con su posible difusión a América, dada la proximidad en fechas del Descubrimiento y la posterior colonización. Los Reyes Católicos habían establecido su campamento en una llanura algo pantanosa a dos leguas de Granada el 28 de abril de 1.491. En julio se incendió el -- campamento; fue entonces cuando los Reyes decidieron edificar la nueva ciudad. A ello hace referencia Pedro Mártir de Anglería, explicando cómo los sitiadores no se desanimaron tras el incendio y cómo se inició la edificación de la nueva ciudad (133). Se construyó así una verdadera ciudad rodeada de un foso y un muro, una ciudad de trazado regular con calles que se cortaban perpendicularmente e iban a dar en -- cuatro puertas orientadas según los vientos, con una gran plaza de armas en el centro (134). En realidad, según explica Torres Balbás, -- (135), se trataba de un rectángulo de cuatrocientas por trescientas -- varas, con cuatro calles principales que partían de las cuatro puertas situadas en medio de los cuatro lados del rectángulo, que se cortaban en ángulo recto en la plaza central; había otras dos calles principales paralelas y muchas más secundarias; en la plaza central sesenta por veinte varas -- se situaba el ayuntamiento, la iglesia mayor y la Casa-Real (136). Marineo Sículo estimó que el plano de Santa Fe había sido tomado del de Briviesca, pero, como sabemos, éste coincide con el de muchas otras ciudades derivadas genéricamente de la organización de los campamentos militares.

El origen del modelo de trazado en forma de damero se remonta al trazado regular y, por lo tanto, "racional", de las ciudades griegas, helenísticas y romanas (137) que se transmitió en la -- Edad Media a través de la organización de los campamentos militares (138). Munford señala que este modelo provenía de la colonización militar y de formas capitalistas regulares, citando el del Monasterio de --

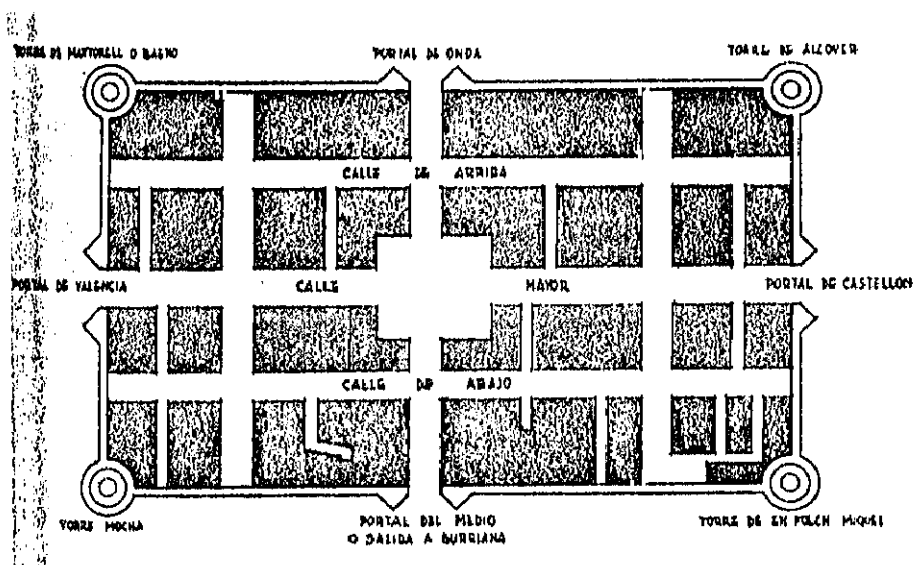
Saint Gall (139). Alfonso X, por su parte, en el siglo XIII en las Partidas recomendaba el empleo del modelo de campamento romano. Según explica Torres Balbás (146) el empleo de este modelo debió de ser algo habitual a lo largo de la Edad Media por razones de eficacia en los largos asedios que caracterizaron el desarrollo de la Reconquista española. La detallada descripción del campamento que Fernando III estableció frente a Sevilla que figura en la Crónica general pone de manifiesto una cuidada organización, que tal vez pudiera corresponderse con una estructura de tipo regular. El modelo de campamento militar romano de trazado regular se adoptó también en los campamentos que Juan I levantó en la vega de Granada en 1.431 y, ya en pleno reinado de los Reyes Católicos, en el de Baza, levantado en 1.489.

En efecto, el campamento de Baza, levantado por Fernando el Católico durante la campaña de Granada, puede considerarse como el antecedente próximo de la fundación de la ciudad de Santa Fe, puesto que como consecuencia del prolongado asedio, éste acaba convirtiéndose en una verdadera ciudad con casas auténticas, según nos narra Hernando del Pulgar, hechas de tapial con cubiertas de teja y madera y distribuidas en calles.

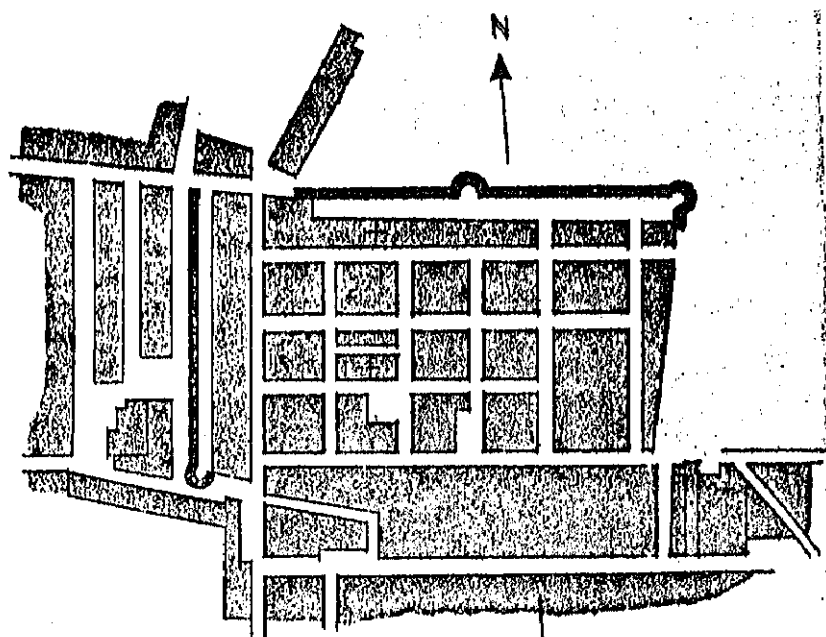
El plano de la ciudad de Santa Fe no puede considerarse en absoluto como una novedad atribuible al urbanismo del reinado de los Reyes Católicos, sino que, como veremos, responde a una larga tradición medieval y remite a un origen clásico. Supone, sin embargo, un intento de organizar de forma "racional" el trazado urbano, aspecto que está evidentemente relacionado con la tendencia del urbanismo bajomedieval a organizar los trazados de forma regular. De trazado ortogonal, con calles que se cortaban en manzanas regulares y amplia plaza central era, efectivamente, el plano que el fraile fran-

ciscano Eximeneq propuso para su "ciudad ideal" en la segunda mitad del siglo XIV, anticipándose a las propuestas posteriores en torno a este problema; señalaba Eximeneq, según comenté en otro lugar, que la elección del modelo no se justifica por sus características funcionales, sino por la belleza y armonía que de él se desprendía. Ahora bien, este trazado se empleaba ya con cierta frecuencia en el urbanismo español con anterioridad a la publicación de las tesis de Eximeneq.

En el noroeste español aparecieron los asentamientos más antiguos que reproducían la estructura de damero. En la parte añadida a la ciudad de Jaca bajo Sancho Ramírez en el siglo XI podían encontrarse ya manzanas que se cortaban a escuadra. Pero mayor interés para el tema que nos ocupa tiene toda una serie de villas navarras de trazado regular fundadas entre los siglos XII y XIV. Se corresponden éstas con las fundadas por los Reyes de la Corona de Aragón para atraer población extranjera, principalmente "francos", e ir formando así una clase media de burgueses inexistente en el país; por otra parte, como la mayoría de estas villas se establecieron en el Camino de Santiago favorecieron las peregrinaciones. Al aparecer los más antiguos asentamientos de estas características coincidiendo con los barrios y villas ocupados por los "francos", se ha querido atribuir al modelo, de amplio desarrollo posterior, según sabemos, un origen francés, tesis que es rebatida por el historiador francés Lavedan, quien señala que este modelo no se empleó en el sur de Francia hasta la segunda mitad del siglo XII (142). Lavedan explica que el modelo se generalizó en la organización de villas y bastides; conocemos con el nombre de bastide a las villas fortificadas que, como asentamientos militares, se fundaron en el sureste francés por ingleses y franceses durante la Guerra de los Cien años; este trazado, que, en



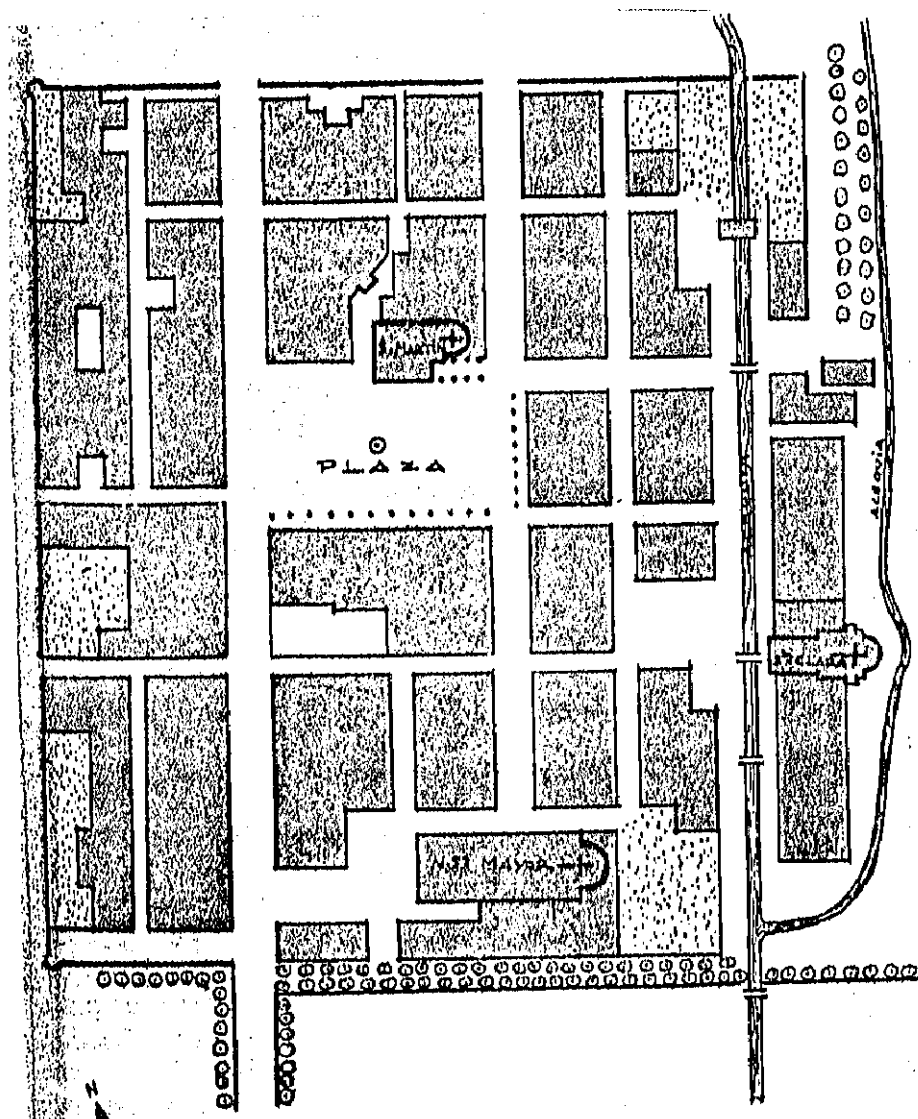
A.



B.

Fig. A: Plano de Villarreal (Castellón) en el siglo XVI.

Fig. B: Plano de Almenara (Castellón)



Plano de Briviesca (Burgos).

definitiva, no supone más que la versión francesa de la organización de campamento militar romano,^{que} se generalizó por toda Europa a partir - de los siglos XII y XIII como el modelo por antonomasia de "ciudad de conquista", siendo muy empleado en España, tanto para la repoblación como para la Reconquista por su eficacia en los largos asedios. Estudiando en otro lugar las características del trazado del plano de la ciudad castellana de Briviesca, hice referencia a su relación con el modelo de bastide; el hecho de que el humanista Marineo Sículo evocara, según vimos más arriba, el plano de Briviesca al comentar la traza - empleada por los Reyes en Santa Fe demuestra la relación entre todos estos planos, versiones similares de un mismo modelo. Las villas - reales fundadas en el Levante español tras la conquista de Jaime I - -Nules, Castellón, Villarreal, ...- respondían también a la organización sencilla y funcional de campamento militar romano. En la adopción de esta traza se ha querido ver una cierta influencia de las doctrinas de Eximeneq por razones de proximidad geográfica, si bien, la --conquista de Jaime I -primera mitad del siglo XIII- es muy anterior a la publicación de la obra del fraile catalán; en todo caso, en mi opinión, el empleo del trazado regular se justificaría por sí sólo remontándose a la tradición de la "ciudad de conquista".

El trazado de Santa Fe no hace más que reproducir las líneas sencillas de la organización de los campamentos militares, harto familiar, por otra parte, a las tropas castellanas debido a la larga duración y peculiares características de la guerra de Granada. En definitiva, Santa Fe no era más que un campamento militar que, en virtud de lo prolongado del asedio de Granada, acabó convirtiéndose en una ciudad como había sucedido en el caso de Baza. Ahora bien, frente al irregular trazado de la ciudad medieval clásica, con sus calles estrechas anárquicamente dispuestas, este modelo, que, por otra par-

te, según he explicado, contaba con importantes antecedentes en el urbanismo medieval, supuso un intento de distribuir de forma "racional" el espacio urbano, remitiéndonos, como decía más arriba, a la problemática en torno a los trazados regulares que caracterizó el urbanismo durante la Baja Edad Media, donde la ciudad se proyectaba en todos sus detalles desde el momento de la fundación, anticipándose de alguna forma a las doctrinas de los tratadistas italianos del Renacimiento. Fueron, sin embargo, razones de orden práctico las que, en mi opinión, justificaron la adopción del modelo sencillo y funcional de Santa Fe, sin que, por cuanto respecta al caso español, deba establecerse correlación alguna entre el empleo de esta traza de corte eminentemente "racional" y las especulaciones de los teóricos renacentistas sobre el problema de la "ciudad ideal", organizada en torno a grandes plazas y calles rectilíneas.

El modelo de la ciudad de Santa Fe es, como vimos, la herencia de una larga tradición urbanística que se remonta al mundo clásico. La sencillez de su estructura y su funcionalidad justificaban supervivencia a lo largo de los siglos y explican la facilidad de su aplicación a ciudades de nuevo trazado, especialmente en el caso de las "ciudades de conquista", que requerían una fácil y rápida ejecución, -- mientras que los planteamientos teóricos de los tratadistas italianos -- del Renacimiento acabarían siendo proyectos inviables. Todo ello apoyaría la tesis, según la cual el plano de Santa Fe se transmitió a América para resolver rápida y eficazmente el problema de la fundación de las nuevas ciudades.

Lavedan, estudiando el trazado regular de las ciudades norteamericanas fundadas en el siglo pasado, afirma que el trazado de ciudad en damero fue llevada a América por los españoles, puesto que --

los franceses e ingleses no lo emplearon hasta el siglo XVIII (143). Sin embargo, Ramón Gutiérrez, estudiando detenidamente el tema, señala que en los primeros asentamientos no se reprodujo el modelo de Santa Fe; solamente en el caso de la ciudad de Santo Domingo, -- fundada en 1.490, pero cuya traza fue replanteada por Nicolás de Ovando a principios del siglo XVI, presenta cierta regularidad en su plano, que el autor atribuye a la intervención directa de Ovando, -- quien había estado en Granada y conocía, sin duda, Santa Fe. Explica el autor, que en las primeras ciudades fundadas se atendió preferentemente a las peculiares condiciones del medio, y no tanto a las especulaciones peninsulares en materia urbanística, si bien, reconoce una cierta influencia de una cultura y tradición anterior. Fueron los condicionantes ambientales: la orografía, la situación de la ciudad en la costa o en el interior, la existencia de defensas naturales o la necesidad de construir fortificaciones, etc., las que determinaron las características de los primeros asentamientos españoles en América (144). Ahora bien, la traza regular de tendencia ortogonal está presente en el plano de algunas importantes ciudades de la América española, cuya fundación y edificación se llevó a cabo bien entrado el siglo XVI: Cartagena de Indias, Veracruz, Puebla de los Angeles ... En el plano de Cartagena de Indias se demuestra una voluntad ordenadora, aunque no tiene la claridad del modelo de traza regular español, compaginando la antigua experiencia con una nueva búsqueda. Puebla de los Angeles (1.533) y Lima (1.535) constituyen los primeros ejemplos en los que se definen claramente las características de regularidad; si bien, en la opinión de Gutiérrez, estas experiencias servían solamente "para ratificar la viabilidad de generar el modelo ordenador -- y dar coherencia planificada a la acción fundacional de Felipe II" (145). La configuración de las ciudades Hispanoamericanas responde, por lo tanto, a una variada tipología urbana que aparece como la consecuencia

de la puesta en práctica de algunos de los modelos que habían surgido como fruto de la especulación renacentista sobre el problema de la - "ciudad ideal", modificados en muchas ocasiones por los condicionantes ambientales de la geografía americana o por los asentamientos de población preexistentes (146).

III. 7. - La ciudad imaginaria.

La intervención de los Reyes Católicos en la transformación de la escenografía urbana tuvo un carácter limitado, según he explicado, reduciéndose fundamentalmente a la acción que en la transformación de la fisonomía de las viejas ciudades ejerció la fundación y construcción de edificios aislados, a la que se debe la aparición de nuevas perspectivas visuales, y a la creación y ampliación de algunas plazas, en las que, como vimos, se expresaba el peculiar talante político del nuevo Estado autoritario, transformaciones todas ellas en las que no faltaron los contenidos representativos y emblemáticos, pero que, en cualquier caso, tuvieron un carácter pragmático, faltando los programas ambiciosos y los planteamientos eruditos e intelectualizados encaminados a crear una auténtica escenografía cortesana. Sin embargo, al final del reinado se produjo un acontecimiento particularmente interesante para el tema que vengo tratando; me refiero al recibimiento que en 1.508 dispensó la ciudad de Sevilla a Fernando el Católico, el cual nos remite a la tradición clásica de las entradas triunfales y para el que Sevilla transformó su fisonomía por medio de la arquitectura efímera, dando vida por primera vez en el urbanismo español a la escenografía de una "ciudad imaginaria", pensada para honra y gloria de Fernando el Católico y de la Monarquía que en él se encarnaba.

Debemos al estudio de Vicente Lleo el conocimiento de este recibimiento, que, como veremos, constituye uno de los aspectos más "modernos" e interesantes del arte del reinado (147). Explica Lleo que para festejar la entrada en Sevilla del Rey Católico se colocaron trece arcos triunfales en el camino que debería seguir la comitiva real, lo cual constituía una novedad con relación a otros recibimientos que se habían dispensado a los Reyes, introduciendo además una innovación de carácter formal, el arco de triunfo; en ellos se reprodujeron las victorias del Rey, hecho que nos remite a una cultura de orientación humanista y evoca la tradición de la arquitectura clásica, contrastando con la costumbre de colocar pendones y estandartes, norma habitual en ocasiones similares.

En efecto, el autor se detiene en el comentario de otros recibimientos que la ciudad de Sevilla había dispensado a los Reyes Católicos, en los que la fisonomía de la ciudad no se alteró con las arquitecturas efímeras. El cronista Hernando del Pulgar narra la entrada en Sevilla de Isabel la Católica en 1.477 y explica que con este motivo se celebraron juegos y fiestas que duraron varios días, pero no alude a otras transformaciones en la escenografía de la ciudad (148). Andrés Bernáldez, por su parte, describe con mayor detenimiento, tanto la llegada de Fernando a Sevilla, como la entrada posterior de la Reina, a los que recibieron los nobles y prelados y entregó las llaves de la ciudad el Duque de Medina (149).

Bernández describe también el recibimiento que la ciudad de Sevilla tributó a Fernando el Católico treinta años después, explicando como se levantaron trece arcos de triunfo en los que se representaban las victorias del Rey, siguiendo el camino que había de recorrer la comitiva (150). Esta escenografía, que constituía una novedad en el

urbanismo y en la arquitectura española, pero contaba con una fecunda tradición en Italia que se revitalizó con las entradas triunfales de Carlos V en Roma, nos remite a una cultura de corte humanista que hundía, sin duda, sus raíces en el mundo clásico. Aparece así configurada la imagen de Fernando el Católico como la del príncipe triunfante. Este hecho, que para la cultura española constituía una novedad, contaba -- con antecedentes en la biografía del Rey, puesto que cuando el mismo cronista nos narra el recibimiento que la ciudad de Nápoles le dispensó -- en 1.506, tras su victoria en la Guerra de Nápoles, nos describe una -- escenografía similar a la que se verá más adelante en Sevilla, con la -- construcción de distintos arcos de triunfo y de un puente y la participación de cantores y músicos (151).

Como apuntaba más arriba, la tradición de estas entradas triunfales se remontaba a la Antigüedad. En Roma eran frecuentes para recibir al Emperador o al caudillo triunfador, que entraba en la ciudad seguido del Senado y de los despojos del vencido. La última entrada triunfal que se celebró de acuerdo con este ceremonial en la Roma antigua fue la entrada de Teodorico en el año 500. Durante la Alta -- Edad Media desapareció esta costumbre, recuperándose más tarde en virtud de un espíritu arqueológico de raíz culturalista, que volvió a poner de moda el "triunfo a la romana". Así se celebró -- la victoria de Lucca sobre Florencia en el año 1.325, y a esta escenografía respondieron los recibimientos que se tributaron a Alfonso V -- de Aragón en Nápoles en 1.443, a Carlos VI de Francia en Florencia en 1.494, o el Triunfo ^{de} César escenificado por las calles de Roma en 1.500 con César Borgia como protagonista, ... En efecto, la puerta principal del Castel Nuovo (Nápoles) conmemora la entrada triunfal en la ciudad de Afonso V en 1.443, que puede considerarse como el antecedente del recibimiento que se tributaría años más tarde a Fernando

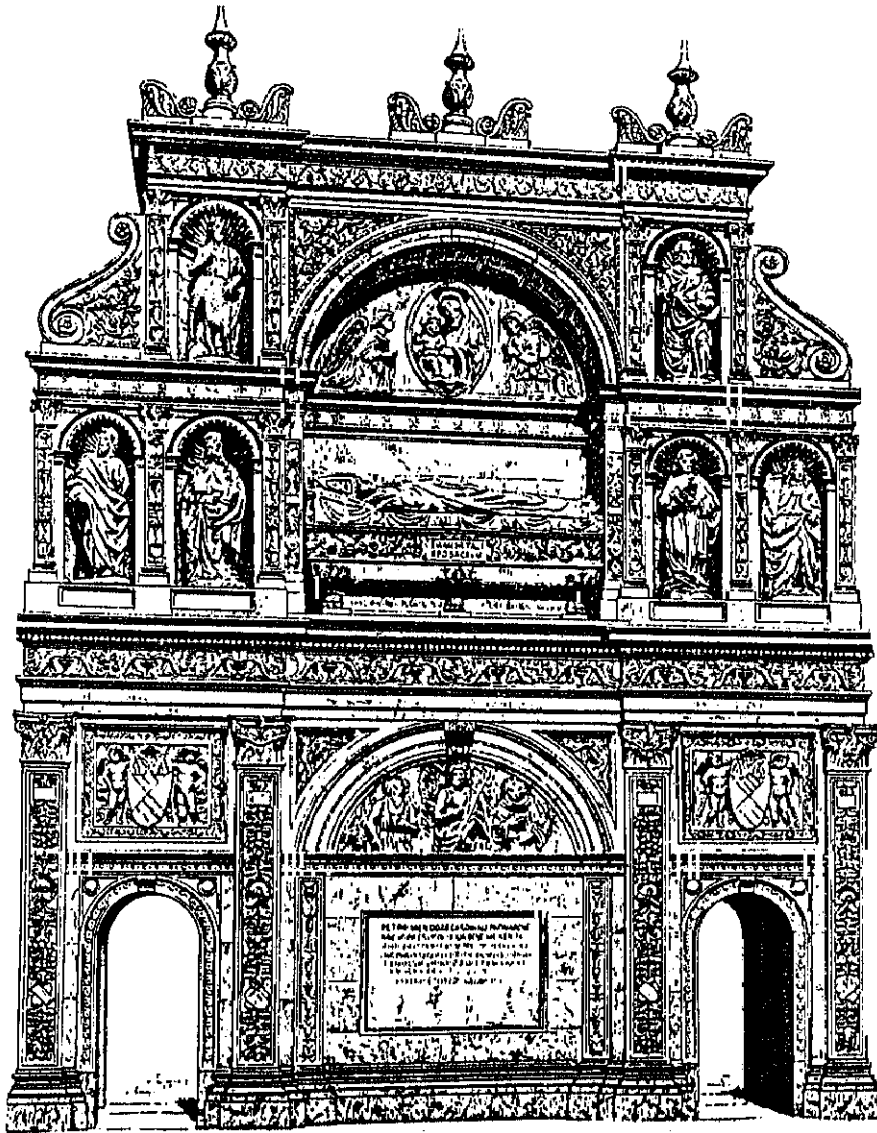
el Católico. El fastuoso cortejo, que aparecía lleno de referencias a la cultura humanista, estuvo compuesto por grupos de trompeteros, -- veinte jinetes jóvenes sobre caballos blancos (florentinos), un carro con la Fortuna (joven como un angel con un globo en una mano y una corona en la otra), las Virtudes Cardinales en forma de jinetes, Profetas, un carro con un globo junto a Cesar y a Alejandro, otro carro con un castillo y cuatro doncellas (Caridad, Justicia, Fe y Prudencia) soldados -- vestidos a la morisca, embajadores, ... (152).

Con las disposiciones de Enrique III de Castilla que tenían -- por objeto transformar la fisonomía de las calles burgalesas a fin de crear una escenografía que se adecuase a las necesidades de sentido -- representativo de la Corona (153) se intentaba la sistematización del -- caótico trazado medieval de la ciudad con unas obras de carácter fundamentalmente práctico, a pesar de que en todo ello hubiera también un tímido intento de configurar una escenografía cortesana. Ahora -- bien, el aparatoso montaje de las entradas triunfales, con su despliegue de arquitecturas efímeras y sus referencias constantes al mito -- clásico estaba encaminada a dar vida a una ciudad fantástica, una ciudad imaginaria heredera de la tradición y la leyenda de la antigua Roma, que a penas tenía puntos de contacto con la ciudad real y que puede considerarse como precursora de la escenografía cortesana del -- Barroco (154). En definitiva, todos los elementos culturales: el arte, la literatura, la danza y el folklore contribuyeron a crear un montaje escenográfico que perseguía un fin eminentemente simbólico.

Desde un punto de vista estrictamente formal el empleo del modelo de arco de triunfo en las arquitecturas efímeras sevillanas tiene una enorme importancia para la historia de la evolución del lenguaje de la arquitectura española, al margen de las connotaciones de ca--

rácter ideológico que ello conllevaba como una referencia al príncipe triunfante. En la introducción en España del lenguaje formal del Renacimiento italiano se ha asignado una particular importancia a la visita a nuestro país del Cardenal Rodrigo de Borja en 1.472, quien estuvo en todo momento acompañado por el Cardenal Mendoza, que tuvo ocasión de admirar el famoso sello del Cardenal labrado en forma de arco de triunfo; algunos autores han atribuido a este hecho una -- transcendencia capital para la historia de la arquitectura española -- (155). Parece que el Cardenal Mendoza se mandó labrar un sello de -- similares características. Pero la significación del hecho fue mayor, puesto que Tormo (156) nos llama la atención sobre la carta que el Cardenal envió al Cabildo de la Catedral de Toledo, publicada por Sánchez Cantón (157), en la cual indicaba su deseo de ser enterrado en la cabecera de dicha Catedral, en un enterramiento que reprodujera la -- forma de arco de triunfo. Sánchez Cantón recoge también las dificultades técnicas con las que se encontraron para ejecutar la voluntad del -- Cardenal dada la novedad del modelo arquitectónico. A este respecto Tormo señala que el sello del Cardenal Borja es "el arco de triunfo por el que penetró el Renacimiento en España", recordando, asimismo, que estas formas arquitectónicas aparecían en -- los fondos de las obras que Rodrigo de Osona pintó en Valencia para el Cardenal en 1.483. El empleo del arco de triunfo supuso en el caso de Sevilla la transformación de la ciudad desde un punto de vista urbanístico por medio de un elemento de arquitectura efímera que todavía no -- se había incorporado plenamente a la cultura arquitectónica española, -- elemento que, por otra parte, concebido como una referencia al mundo clásico, constituyó un factor fundamental en la configuración de la "ciudad imaginaria" que se contraponía a la Sevilla real.

Los arcos de triunfo sevillanos constituyen una de las in--



Sepulcro del Cardenal Don Pedro González de Mendoza,
Catedral de Toledo.

interpretaciones más "modernas" que de la figura del Rey Católico se dieron durante el reinado asociadas a la imagen de los Reyes Católicos. - En los arcos se reprodujeron las victorias del Rey, aspecto que nos remite al concepto clásico del príncipe triunfante; de esta forma la imagen de la Monarquía no se concibe ya investida de la autoridad que le prestaba la Divinidad -de acuerdo con la interpretación que se desprende de la incorporación de la imagen de los Reyes a otros elementos del arte religioso (iglesias, pinturas, ...)-, sino que ésta se afirma a través de sus propios méritos, las victorias del Rey en este caso. El recibimiento sevillano se concibió con una clara intencionalidad política; Sevilla se configura así como el símbolo de la ciudad burguesa, en cuya fuerza se apoyaba el nuevo poder de la institución monárquica, frente a Córdoba, símbolo de la ciudad feudal y medieval, donde se centraba la rebelión de la sediciosa nobleza andaluza, que debería someter al Rey Católico (158). El Cabildo de la ciudad recibe, pues, a Fernando como el príncipe triunfante, a la manera de los antiguos emperadores romanos, y le afrece la corona de Emperador. Con esta escenografía la Monarquía de los Reyes Católicos se afirma como un auténtico Estado Moderno sin concesiones a la tradición medieval de sus antepasados. Por otra parte, desde un punto de vista estrictamente artístico estas arquitecturas efímeras consagraron la aparición en España de los elementos formales del arte italiano; de esta forma, como señalaba Santiago Sebastián, la fisonomía de la vieja ciudad hispanomusulmana se transforma en una ciudad all'antica llena de referencias al mito clásico.

Comenta Lleo (159) cómo finalmente el sábado 28 de octubre el Rey don Fernando, que marchaba al frente de un numeroso contingente de soldados, efectuó su entrada solemne. El Rey hizo un alto en el Hospital de San Lázaro, donde salieron a recibirlo ambos Cabil

dos , y allí recibió de manos del asistente Íñigo de Velasco una corona imperial; a ambos lados del camino desde la puerta de la Macarena — hasta San Lázaro, se alinea, rindiendo armas, la milicia de la ciudad. Luego el Rey entró bajo palio, sostenido por los caballeros veinticuatro de la ciudad, y sigue el recorrido procesional hasta llegar a la Catedral que estaba "llena de luces y perfumada de diversos olores". Explica Lleó que toda la nobleza sevillana debió asistir a tan solemne recibimiento y debió desfilar bajo los arcos, donde estaban "pintadas y por letra" las victorias del Rey. El autor dice desconocer si los pendones pintados eran alegóricos, o si, por el contrario, describían gráficamente distintas batallas; pero, en cualquier caso, cumplieron ampliamente su cometido; en efecto, los cabecillas de la sublevación —el Duque de Ureña y el de Medina Sidonia— huyeron de Sevilla esa misma noche.

- Notas -

al

CAPITULO - III -

- (1) En efecto, la ciudad musulmana aparece como una realidad urbanística y socio-cultural perfectamente diferenciada, si bien, sus distintos trazados respondían a los diversos orígenes de los asentamientos; todos estos temas se trataron en el coloquio que sobre la ciudad islámica se celebró en la Universidad de Cambridge, véase R. B. Serjeant Ed), La ciudad islámica, Serbat/UNESCO 1.980.
- (2) Véase la síntesis que sobre el tema publica el autor en - BENEVOLO, El arte y la ciudad medieval en "Diseño de la ciudad", tomo III, Barcelona 1.977.
- (3) Véanse los capítulos que Torres Balbás dedica al problema del urbanismo medieval español en GARCIA BELLIDO, Resumen histórico del urbanismo en España, Madrid - 1.969, donde se estudia la génesis de los dos modelos a lo largo de la Edad Media.
- (4) Véase FERNANDEZ ALVAREZ, La Sociedad Española del Renacimiento, pág. 55. La seguridad en los caminos se intentó garantizar con la Santa Hermandad. Pero la eliminación de la cerca para los Reyes Católicos tenía también por misión hacer de las ciudades lugares más abiertos, en los que fuera difícil oponer una resistencia armada a las tropas de la Corona en una posible revelión de la nobleza o las propias ciudades. Con idéntica finalidad los Reyes ordenaron, como sabemos, eliminar los elementos defensivos de castillos y residencias nobiliarias.
- (5) Véase sobre el problema general de la plaza en las ciudades cristianas medievales TORRES BALBAS, Op. cit., - págs. 211 y ss.; sobre la incidencia del problema en las ciudades hispanomusulmana puede consultarse el trabajo del mismo autor, TORRES BALBAS, "Plazas, zocos y tiendas en la ciudad hispanomusulmana", Al-Andalus - (1.947), págs. 437-477, así como BONET, Concepto de Plaza Mayor en España desde el siglo XVI hasta nuestros días en "Morfología y ciudad", Barcelona 1.978, págs. -

36 y ss., con relación a la proyección del problema en la ciudad moderna.

- (6) Véase el resumen sobre el tema en TORRES BALBAS, -- Resumen histórico . . ., págs. 156 y ss.
- (7) Comenta Navagiero:
"La ciudad es irregular y áspera, y sus calles estrechas, sin ninguna plaza, salvo una pequeña llamada Zocodover", GARCIA MERCADAL, Viaje de extranjeros por España y Portugal, Madrid 1.951, pág. 879.
- (8) Comenta Torres Balbás a propósito del trazado de la ciudad de Toledo que mientras que un forastero extraviado en el siglo XV en una ciudad castellana (Salamanca, Burgos, Valladolid, . . .) podía andar calle tras calle, el que no conociera bien Toledo tendría que desandar varias veces el camino andado al encontrarse con callejones sin salida, — Op. cit., pág. 141.
- (9) Véase LAYNA, Historia de Guadalajara y sus Mendoza durante los siglos XV y XVI, Madrid 1942, pág. 394 y ss.
- (10) Véase TORRES BALBAS, Op. cit., págs. 137-139.
- (11) Op. cit., pág. 174. Más adelante veremos como los primeros intentos de crear una escenografía urbana acometieron en primer lugar el problema de la desaparición de los so-
brados y voladizos.
- (12) Véase el texto en el que se recogen las disposiciones de Enrique III al respecto -texto que yo reproduciré más adelante- y el comentario sobre el tema en relación con la problemática del urbanismo en Burgos, LOPEZ MATA, - Geografía urbana burgalesa durante el siglo XVI. Burgos s. a., pág. 10.
- (13) TORRES BALBAS, Op. cit., pág. 149.
- (14) Ibidem.
- (15) Ibidem.
- (16) Se conoce bajo la denominación de "francos" a los merca

deres de origen francés que entre los siglos XII y XIII se establecieron en las ciudades españolas, constituyendo el soporte mercantil e industrial de estas ciudades; estos tendieron a agruparse primero en calles y barrios aislados, dando origen a organizaciones urbanísticas de carácter propio.

- (17) TORRES BALBAS, Op. cit., pág. 149.
- (18) FELEZ, El Hospital Real de Granada, Granada 1.979 -- pág. 37. La autora explica como en los siglos XIV y XV la ciudad se convirtió en un objeto artístico en sí misma, susceptible de ornamentar y construir de acuerdo con la nueva normativa.
- (19) Eximeniq (1.340-1.409) fue un fraile franciscano catalán, teólogo popular, profesor de ascética y moral política, conocedor de varias ciudades extranjeras, elaboró una teoría sobre la ciudad ideal, con la que se anticipó a las doctrinas del Renacimiento, inspirada en los filósofos griegos; en uno de los capítulos de su extensa enciclopedia, -- El Crestià, escrita en catalán entre los años 1.381 y 1.386, propuso sus teorías sobre el problema urbanístico que tuvieron una gran transcendencia en época posterior. Véanse los comentarios sobre el tema en TORRES BALBAS, -- Op. cit., págs. 202 y ss.
- (20) El Obispo Rodrigo Sánchez de Arévalo fue también uno de los teóricos más representativos de la prosa política del siglo XV. Su obra más significativa y en la que, como veremos más adelante, se aborda el problema del urbanismo es la Suma de la política, puede consultarse al respecto la edición citada en la bibliografía.
- (21) Véase al respecto TORRES BALBAS, "Plazas, zocos y tiendas de la ciudad hispanomusulmana", donde el autor comenta a propósito de las disposiciones reales, que se estudiarán en su momento, sobre la distribución de las distintas profesiones por barrios que ésta era una característica propia del urbanismo musulmán.
- (22) Véase sobre el proceso de formación de muchas de estas ciudades TORRES BALBAS, Resumen histórico..., -- págs. 126 y ss. y 156 y ss.

- (23) Y concluye:
"El arte misterioso de diseñar una ciudad -a diferencia del arte de diseñar un edificio- fue olvidado antes de que pudiera teorizarse en dibujos y libros". BENEVOLO, El arte y la ciudad medieval, pág. 176.
- (24) Véase TORRES BALBAS, Op. cit., págs. 160 y ss., donde se aborda el estudio de la fundación de las ciudades de traza regular del Levante español. Debido fundamentalmente a los largos siglos de Reconquista, las ciudades musulmanas se caracterizaron por su aspecto fuertemente amurallado, lo que, como sabemos, condicionó su estructura interna, puesto que los muros constreñían las edificaciones, dando origen al trazado laberíntico.
- (25) Op. cit., págs. 167 y ss.
- (26) Véase MARAVALL, Estado Moderno y mentalidad social, Madrid 1.972, pág. 51, volumen I.
- (27) FELEZ, El Hospital Real de Granada, Granada 1.979, - pág. 30. En efecto, según explicaré, a falta de programas urbanísticos más ambiciosos, las transformaciones más notables en la fisonomía urbana durante el reinado de los Reyes Católicos vinieron determinadas por los edificios aislados que crearon nuevos polos de atracción.
- (28) Véase SANCHEZ DE AREVALO, Suma de la política, libro primero, donde se recogen las teorías del autor en materia urbanística, edición citada en la bibliografía.
- (29) Documentos conservados en el Archivo Municipal de Valencia, transcritos y comentados en TORRES BALBAS, Op. cit., págs. 213-214.
- (30) Sobre el tema puede consultarse SANCHIS SIVERA, "Arquitectura urbana en Valencia durante la época foral", - tomo XVIII, Archivo de Arte Valenciano (1.960).
- (31) Sobre el tema puede consultarse MADURELL MARIMON, "Pero el Ceremonios e les obres públiques", Analecta sacra Tarraconensis (1.935).
- (32) En relación con la labor de Martín el Humano puede con-

sultarse TORRES BALBAS, Op. cit., pásg. 206-207.

- (33) " ... ciertas casas de la iglesia de Santiago que estaban - en derredor de la fuente e empechaban la vista de la puerta real, que es la principal de la dicha nuestra iglesia; e otrosi para que fuera fecha plaza ante la dicha puerta", - texto recogido en TORRES BALBAS, Op. cit., pág. 217.
- (34) Decía Enrique III:
" ... quando yo vengo aquí ... (dice el Rey)... los mis - pendones no pueden pasar enfiestos e eso mesmo las lan - gas de armas e los que las trahen an las de abaxar e quie - branse algunas veses a la pasada de dichos pontidos ...".
" ... unas casas baxas que están a la puente del Canto ... están a tan baxas e puestas sobre las calles (adelantadas - hacia el centro de la calle) que los que pasan asy de noche como de día han de topar con los rostros e con las cabe - gas en las vigas de las dichas casas e que algunas veses - se fieren...". LOPEZ MATA, Op. cit., pág. 10, donde - se recoge y comenta el texto.
- (35) Véase FERNANDEZ ALVAREZ, Op. cit., págs. 52 y ss.- Problema al que ya he hecho referencia más arriba.
- (36) Sobre el tema puede consultarse, entre otros, DOMINGUEZ ORTIZ, El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Aus - trias, Madrid 1.974, págs. 14 y ss. y LADERO, España en 1.492, Madrid 1.978 págs. 43 y ss. Por otra parte el de - seo de los Reyes de transformar la nobleza rural en urba - na se puso de manifiesto, como hemos visto, con la incor - poración de muchos de ellos al personal de la Casa Real y, por consiguiente, al jerarquizado protocolo palaciego.
- (37) Véase AZCARATE, "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas", Archivo Español de Arte (1.951), págs. 307-319, problema al que he hecho referencia más arriba.
- (38) ... y continua diciendo el cronista:
" ... siempre andua mirando y con toda soliquitud procuran do cómo la dicha cibdad fuese ennoblecida e decorada en to das las cosas, mandando labrar e reparar las torres e mu - ros; y en otros lugares haciendo de nuevo do era menester, y allanando las plaças y calles, carreras, caminos, y fa - ciendo otras muchas lauores y cosas que redundauan en -

grande vtilidad y provecho y enoblegimiento de la dicha --
qibdad". Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo, -
edición de MATA CARRIAZO, Madrid 1.940, págs. 117 y
ss.

- (39) Véase LAYNA, Historia de Guadalajara y sus Mendoza, -
donde se describe la transformación que sufrió la ciudad -
a lo largo del siglo XV, así como la referencia a las man-
siones y demás construcciones promovidas por la familia -
Mendoza.
- (40) Véase FELEZ, Op. cit., págs. 32 y ss., donde la autora
explica detenidamente el tema. Como vimos, el interés --
por lo "público" diferencia la actuación del Estado Moder-
no de la de las instituciones medievales; de ello se deriva
la preocupación por las obras públicas y por la arquitectu-
ra pública, que Félez considera que se inició entonces con
la fundación de los Hospitales Reales.
- (41) En estas Ordenanzas se dice expresamente:
" ... vean cómo están reparadas las cerca o muros e ca-
vas e las puertas e los portones e alcantarillas e las cal-
çadas, en los lugares donde fuere menester, e todos los -
otros edificios e obras públicas; e si no estuvieren repara-
das den orden como se reparen con toda diligencia". Op. -
cit., pág. 33, donde se recoge el texto.
- (42) Escribe Félez a este respecto:
"El hospital aparece así como la materialización de la --
nueva ideología de lo "público" (algo visible de la acción -
del Estado), concretándose además en una serie de desdo-
blamientos; la nueva ideología de la "justicia" y de la - -
"asistencia" como labores públicas, y también la nueva -
ideología de la miseria como fuente de desorden público, -
como degradación por negarse al trabajo, etc. Esto por un-
lado; por otro, el hospital se inscribirá a la vez por conse-
cuencia (incluirá su propia organización interna), en la --
nueva y potente máquina burocrática", Op. cit., pág. 19.
- (43) CHUECA, Arquitectura del siglo XVI, Ars Hispaniae, to-
mo XI, Madrid 1.953, pág. 170. En relación con la fun-
ción y características de la fábrica del Hospital de Tave-
ra puede también consultarse DIEZ DEL CORRAL Arqui-
tectura y Menenazgo, Madrid 1.987, pág. 204 y ss.

- (44) Véase el desarrollo de los dos modelos -el público y el privado- a lo largo del siglo XVI en CHECA-DIEZ DEL CORRAL, El Hospital Real de Granada y el Hospital de Santiago de Ubeda como ejemplos de la tipología hospitalaria en la España del siglo XVI, Ponencia presentada - al III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla 1980.
- (45) En relación con este problema debe consultarse CHECA-DIEZ DEL CORRAL "Typologie hospitalière et bienfaisance dans l'Espagne de la Renaissance: croix grecque, panthéon, chambres des merveilles". Gazette des Beaux Arts, marzo (1.986).
- (46) Vives describió así su concepto de hospital:
"Doy el nombre de hospital a aquellas instituciones donde los enfermos son mantenidos y cuidados, donde se sustentan un cierto número de necesidades; donde se educan los niños y las niñas, donde se crían los hijos de nadie y donde los ciegos pasan la vida". Véanse los comentarios al respecto en Op. cit., y la transcripción del texto en el -- trabajo de los mismos autores El Hospital Real ..., pág. 7.
- (47) Véase FELEZ, Op. cit., pág. 14.
- (48) Véase sobre este problema SUAREZ FERNANDEZ, "Fundamentos del régimen unitario de los Reyes Católicos", - Cuadernos hispanoamericanos (1.969), págs. 178-196.
- (49) FELEZ, Op. cit., pág. 16.
- (50) En relación con la fundación del Hospital Real de Santiago y con la marcha general de las obras véase VILLAA--MIL, "Reseña histórica de la fundación del Hospital Real ...", Galicia Histórica (1.909), págs. 449-637.
- (51) Op. cit., pág. 451. Problemas a los que ya se hizo referencia en el capítulo anterior.
- (52) Op. cit., págs. 457 y ss.
- (53) Véase CHUECA, "El antiguo Hospital de la Concepción en Burgos", Archivo Español de Arte, tomo XVII (1.944).

- (54) FELEZ, Op. cit., pág. 22.
- (55) Véase a este respecto el texto de Pedraza recogido por Rodríguez Valencia a que hice referencia en el capítulo anterior.
- (56) Véase sobre la fundación y características del Hospital de la Alhambra FELEZ, Op. cit., pág. 67. Esta institución acabaría desapareciendo absorbida por el Hospital Real, al que fueron trasladados los enfermos y demás personas que en él estaban acogidos.
- (57) Comenta Enriquez del Castillo:
"El rey con toda su Corte se fue a la villa de Madrid, donde de vido concurrían siempre muchas gentes de todas partes, así com de mayores estados, como de menor condición, - tanto por ver la grandeza de su potencia, quanto por negociar lo que avian menester". Crónica de Enrique IV, pág. 112, edición citada en la bibliografía.
- (58) Op. cit., pág. 115 y ss. Problema al que ya se ha apludido al proceder al estudio concreto de la fundación.
- (59) Sobre el conjunto de San Jerónimo, la fábrica primitiva y el estado actual del Monasterio puede consultarse el trabajo fundamental, MORENA, "El Monasterio de San Jerónimo el Real en Madrid", Anales del Instituto de Estudios Madrileños (1.974).
- (60) Ya he comentado la función de San Jerónimo el Real como hospedería real, así como la audiencia que allí se concedió a Münzer, véase Viaje por España, Madrid 1.951, - pág. 401.
- (61) CHUECA, Casas reales en Monasterios y Conventos españoles, Madrid 1.966, pág. 169.
- (62) Véase la narración de estos hechos en PULGAR, Crónica, pág. 254, edición citada en la bibliografía.
- (63) Una buena descripción y estudio de este Convento puede encontrarse en LLORENTE, "Monasterio de Santa Cruz de Segovia", Estudios Segovianos (1.961).
- (64) Por una Real Cédula dada en Medina del Campo en 1.494. Más datos sobre el Convento, así como la referencia a la

bibliografía fundamental sobre el tema se encuentra en las diferentes ocasiones en las que abordo el estudio de Santo Tomás a lo largo del presente trabajo. A este respecto -- véase el capítulo anterior.

- (65) Se han estudiado también las características del palacio -- que los Reyes levantaron en el Convento de Avila, abordando el problema de las residencias de los Reyes, sin embargo, puede consultarse CHUECA, Op. cit., págs. 120 y ss.
- (66) Hernando del Pulgar comenta en relación con la fundación de San Juan de los Reyes:
"... é de alli partieron el Rey é la Reyna para la cibdad de Toledo, donde ficieron algunas limosnas é otras obras pías, que habian prometido por la victoria que á Dios plogo les dar; especialmente fundaron un monasterio de la órden de Sant Francisco, cerca de dos puertas de la cibdad, que se llama la una la puerta de Sant Martín, y la otra la puerta del Cambron. E mercaron algunas cosas que estaban cercanas á aquellas puertas de la cibdad, que fueron -- derrocadas para fundar aquel monasterio, según está magníficamente edificado, á la invocación de Sant Juan", Op. cit., pág. 318.
- (67) CHUECA, Op. cit., pág. 126 y ss., quien, atendiendo al contenido emblemático de la fundación, denomina con este término al Monasterio, según sabemos.
- (68) Sobre este problema puede consultarse, entre otros, AZCARATE, "La obra toledana de Guas", Archivo Español de Arte (1.956), pág. 11 y ss., donde puede encontrarse una descripción minuciosa del edificio, en la que se incluye la disposición y características de la rica decoración -- heráldica del interior.
- (69) Véase cuanto expuse a este respecto en el capítulo primero, interpretando el espíritu de Reconquista del reinado.
- (70) Refiere el cronista:
"Y así afirman que con valer tanto el suelo la Reina doña Isabel quiso dar por sitio a nuestro convento desde las paredes del hasta la orilla del Tajo; es el pedazo que cae -- enfrente del; pero los religiosos, considerando las desco

modidades e inconvenientes que había, así como las calles públicas que se habían de atajar como los edificios de muchas casas que se habían de derribar, suplicaron a su Alteza no tratase aquel negocio contentándose con el sitio que San Juan de los Reyes tenía." . Texto transcrito en - AZCARATE, Op. cit., pág. 12.

- (70) Chueca Goitia comenta que Toledo, como cabeza visible de la iglesia, era un lugar donde el poder civil y eclesiástico estaban demasiado cerca para que no se produjesen fricciones. Véase Op. cit., pág. 128.
- (72) Véase el análisis de la polémica sobre la ubicación del Hospital Real de Granada en FELEZ, Op. cit., pág. 67. La decisión de construir el Hospital extramuros conectaba las doctrinas de los teóricos renacentistas sobre la higiene y la salubridad a que hice referencia anteriormente. Esto determinó también un ensanche en esa dirección de la Granada del siglo XVI.
- (73) Op. cit., pág. 18.
- (74) En relación a la disposición y características del trazado regular de las ciudades del Levante, problema al que ya hice referencia más arriba, puede consultarse TORRES BALBAS, Resumen histórico del urbanismo, pág. 186.
- (75) Op. cit., pág. 188.
- (76) Véase LAPRESA, "La Casa Real de Santa Fe a través de documentos de la Alhambra y otros archivos", Cuadernos de la Alhambra (1.974), págs. 57-73, donde se estudian las obras que se sucedieron en la Casa Real de Santa Fe y en su entorno, por que nos permite reconstruir en cierto modo la primitiva fisonomía de la ciudad, tema sobre el que volveré más adelante en ocasión de estudiar el problema de la fundación de Santa Fe.
- (77) Véase sobre el tema GUTIERREZ, Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica, Madrid 1.984, pág. 91 y ss.
- (78) Sobre el tema puede consultarse RICART, "La Plaza Mayor en Espagne et en Amerique espagnole". Anales (1.967), así como BONET, El concepto de Plaza Mayor desde el siglo XVI hasta nuestros días, en Morfología y ciudad, --

Barcelona 1.976. A lo largo de este reinado, la Plaza -- Mayor aparece configurada como una realidad urbanística con personalidad propia.

- (79) Véase TORRES BALBAS, Op. cit., pág. 227. Según se verá más adelante, la creación de nuevas plazas aparece como una exigencia a la hora de intentar sistematizar el caótico trazado de la ciudad musulmana caracterizada por la falta de espacios libres.
- (80) Véase la transcripción del documento en BEJARANO, Documentos de reina de los Reyes Católicos, Madrid 1.961, págs. 2-3.
- (81) Véase TORRES BALBAS, "Plazas, zocos y tiendas en las ciudades hispanomusulmanas", pág. 449.
- (82) Véase LOPEZ MATA, Op. cit., pág. 19.
- (83) Cita recogida en BONET, Op. cit., pág. 39.
- (84) Véase TORRES BALBAS, Resumen histórico..., pág. 214.
- (85) Véase la Crónica del Condestable citada más arriba, así como los comentarios al respecto en TORRES BALBAS, - Op. cit., pág. 219 y ss.
- (86) Véase BEJARANO, Las calles de Málaga, Málaga 1.941, pág. 36 y ss.
- (87) Comenta Fernández Alvarez:
"Así surge la hermosa Plaza Mayor, que es mucho más - que el lugar donde se celebraba el mercado semanal; es - el punto de cita de los ciudadanos, donde éstos se entre- mezclan y conocen; es también donde tienen lugar los - grandes acontecimientos; la lectura de los pregoneros re- gios, los torneos, las corridas de toros, los autos de fe. En suma, las fiestas religiosas y profanas". Op. cit., - pág. 53.
- (88) Véanse al respecto los comentarios del autor en el traba- jo citado más arriba.
- (89) Op. cit., pág. 40 y ss., donde se describe y estudia la -

Plaza Mayor de Valladolid considerada como el antecedente próximo de las Plazas Mayores posteriores.

- (90) Véase CEPEDA, En torno al Estado de los Reyes Católicos, Madrid 1.956, pág. 92 y ss. La imagen del rey justiciero se ha asociado a la de los Reyes, cuya iconografía nuestra con frecuencia, como veremos, la espada, símbolo de la justicia igual para todos, lo cual constituía un medio de oponerse a los privilegios señoriales, y de controlar en cierto modo a la nobleza y al clero.
- (91) PULGAR, Op. cit., pág. 371, siguiendo la narración de los hechos de la Guerra de Granada.
- (92) Véase LAYNA, Op. cit., pág. 392. Lo mismo podría decirse de infinidad de iglesias y demás edificios en muchas ciudades que por su origen responderían al modelo de ciudad hispanomusulmana, según la denominación de Torres Balbás.
- (93) Valera, en su dedicatoria a Fernando el Católico del Doctrinal de Príncipes, exhorta al Rey a recuperar los límites y el prestigio del antiguo imperio visigodo; límites que los tratadistas de la época hacían coincidir con los de la provincia romana de la Tingitania, aspecto que justificó en cierto modo la campaña del norte de Africa; ésta fue proyectada en primer lugar por el Rey Fernando, quien intentó hacer unadianza con sus yernos para llevarla a cabo; fue impulsada más tarde por Cisneros y completada después en alguna medida por Carlos V, Véase Tratados, pág. 173, texto transcrito en el capítulo primero.
- (94) "Mandó que se bendijese la mezquita en iglesia con título de Santa María de la Encarnación; fue devotísima destemisterio y así todas las iglesias deste reino están tituladas con él y la principal dellas que es la desta ciudad de Granada". PEDRAZA, texto recogido en RODRIGUEZ VALENCIA, Isabel la Católica en la opinión..., pág. 549, volumen I.
- (95) MUNZER, Op. cit., pág. 392.
- (96) Véase GALLEGO, La Capilla Real de Granada, Madrid 1.957, donde se describe el edificio y el proceso de fundación y construcción.

- (97) Se encargó la obra de la Catedral a Enrique Egas, con cuyo estilo se han relacionado otras fundaciones granadinas - de los Reyes Católicos como la Capilla Real, el Hospital - Real, o Santa Isabel la Real, pero en tiempos de Carlos I, estando ya delimitado el perímetro de la Catedral, según - el proyecto de Egas, se asignó al arquitecto Diego de Si-- loé la continuación de las obras, a quien se debe la fábr-- ca actual del edificio, en la que se aprecia el desarrollo - en planta de la girola, designada por el Emperador como - Panteón Real.
- (98) El documento reza así:
"... acatando cuanta obligación tenemos al servicio de -- Dios por los muchos y grandes beneficios que de su piado-- sa y poderosa mano avemos recibido, especialmente en la conquista del reino de Granada ... , acordamos de fundar e edificar en la dicha ciudad un Hospital, para acogimiento - y reparo de los pobres, el cual dicho Hospital, es nuestra merced que se llame el Hospital de los Reyes. Y el sitio - donde se ha de edificar y hacer, nos mandaremos señalar, habida información, donde más convenientemente deviera - estar". Texto transcrito en FELEZ, Op. cit., pág. 66.
- (99) Dice así la carta:
"En quanto al Espital Real visto lo que vos Pero Garçia " escribis y lo que del goardian gray Juan de Quebedo nos - avemos ynformado y lo que Alonso Enriquez e otros que - se an venido dalla nos han dicho, paresçe que no es lugar conveniente la casa de la moneda questa tomada e quel -- mejor sytio para en que se hedifique el dicho Espital es - entre la puerta de bibarranba y la de bibalmanzar cerca - de la huerta que agota tiene la mujer del alcalde Calderón que despues de su fin ha de ser del dicho Espital ...", Op. cit., págs. 68-69.
- (100) Sobre las características de este edificio, prácticamente desaparecido y transformados sus restos en el Parador - Nacional de Turismo San Francisco, puede consultarse - TORRES BALBAS, "El exconvento de San Francisco de - la Alhambra", Boletín de la Sociedad Española de Excur-- siones (1.931).
- (101) FELEZ, Op. cit., págs. 65 y ss., donde se recogen las - referencias documentales a la fundación del Hospital, así como el análisis de las funciones que desarrolló la institu

ción, en las que, según la autora, se encuentra el germen de las que asumirá el Hospital Real.

- (102) Véase GALLEGO, Granada: guía artística e histórica, Granada 1.961, págs. 477 y ss., donde se encuentra una estimable descripción del edificio, que recientemente estaba en restauración.
- (103) Op. cit., págs. 530 y ss., más adelante volveré a abordar el estudio de estas fundaciones menores de los Reyes en Granada.
- (104) Pulgar describe así la ciudad de Málaga en el momento de la conquista cristiana:
"Está asentada en lugar llano, al pié de una cuesta grande, é cercada de un muro redondo, fortalecido de muchas torres gruesas, é cercanas unas de otras. E tiene una barrera alta y fuerte, do ansimesmo hay muchas torres. E al cabo de la cibdad é al comienzo de la subida de la cuesta, está fundado un alcázar, que se dice el Alcazaba, cercado con dos muros altos é muy fuertes, é una barrera. - En estas dos cercas podimos contar fasta treinta é dos torres gruesas, é de maravillosa altura é artificio compuestas. E allendo de estas tiene en el circuito de los muros - fasta otras ochenta torres medianas é menores, cercanas unas de otras. Deste alcázar sale una como calle cerrada de dos muros, y entre muro é muro podrá haber seis pasos en ancho; y esta calle con los dos muros que la guardan van subiendo la cuesta arriba, fasta llegar á la cumbre, donde está fundado un castillo que se llama Gibralfaro; el qual por ser en lo más alto, é tener muchas torres, es una fuerza inexpunable. En esta otra parte de lo llano de la cibdad está una fortaleza con seis torres gruesas é muy altas, que se dice Castil de Ginoveses. E despues están las tarazanas torreadas con ciertas torres donde base la mar. Y en una puerta de la ciudad que va á la mar está una torre albarrana, alta é muy ancha, que sale de la cerca como un espolón, á junta con la mar. Otrosí tiene dos grandes arrabales puestos en lo llano junto con la cibdad; el uno que está á la parte de la tierra, es cercado con fuertes muros é muchas torres; en el otro que está á la parte de la mar, había muchas huertas é casas caidas. E las muchas torres, é los grandes edificios que están fechos en los adarves y en estas quatro fortalezas, muestran ser obras -

de varones magnánimos, en muchos é antiguos tiempos -
edificados, para guarda de sus moradores". Op. cit., --
pág. 455.

- (105) "Tiene la ciudad en círculo casi tres mil leguas, y todo -
él cercado y ceñido de todas partes con edificios, es fortá
lecido por mil é treinta torres para defensión; tiene diez -
puertas; de las culaes las que estánd e la parte de Occiden
te, tienen muy bienas salidas y campos alegres y delitosos.
Y las otras puertas, que están al Oriente, son más difíci-
les". MARINEO SICULO, Vida y hechos de los Reyes Cató-
licos, pág. 97, edición citada en la bibliografía.
- (106) MUNZER, Op. cit., págs. 326 y ss.
- (107) "La ciudad entera está trabada, y a la vez simétricamen-
te distribuida, como tela de araña ... Las calles están --
cargadss de gente y en los zocos se apretaban los comer-
ciantes". Texto transcrito en TORRES BALBAS, Resumen
histórico ..., pág. 153.
- (108) Véase Op. cit., pág. 148.
- (109) Véase Op. cit., pág. 147. Más noticias sobre el tema --
pueden encontrarse en ROBLES, Málaga musulmana, Má
laga 1.880, págs. 465 y ss.
- (110) Escribe el viajero a propósito del Albaicín:
"Extramuros de Granada, pero no lejos de ella, estaba la
cuesta llamada Albaicín, de más de cuatro mil casas, --
aunque no se ve desde la Alhambra ... El Albaicín, verda
dera ciudad, fuera de las murallas antiguas de Granada, -
pero con calles tan sumamente estrechas que en algunas -
de ellas, por la parte de arriba, se tocan los tejados de -
las casas fronteras y por la de abajo no pueden pasar dos
asnos que fueran en dirección contraria; las más anchas -
no miden más de cuatro o cinco codos. Las casas de los -
moros son casi todas pequeñas, con habitaciones reducidas
y sucias por fuera, pero muy limpias en su interior". - -
MUNZER, Op. cit., pág. 356 y ss.
- (111) Comenta Münzer al respecto:
"El rey don Fernando ha mandado ensanchar muchas ca-
lles, derribar algunas casas y hacer mercados. Ordenó -

además demoler la judería, donde habitaban más de siete mil judíos, construyendo a sus expensas en el lugar que ocupaban un gran hospital". Op. cit., pág. 358.

- (112) Escribe Marineo Sículo:
"Más los barrios y calles que son muchas por la espesura de los edificios, por la mayor parte son angostas, y también las plazas y mercados, donde se venden los mantenimientos, las cuales, después que Granada se tomó, hanse hecho por los cristianos más anchas e ilustres". MARI--NEO SICULO, Op. cit., pág. 96.
- (113) Véase TORRES BALBAS, Op. cit., pág. 146.
- (114) Véase como obra fundamental sobre el tema GARCIA DE VALDEAVELLANO, "El mercado", Anuario de Historia - del Derecho Español, tomo VIII, (1.931).
- (115) Sobre el problema de la estructura y organización del mercado en las ciudades musulmanas debe consultarse TORRES BALBAS, "Plazas, zocos y tiendas en las ciudades hispanomusulmanas", págs. 446 y ss.
- (116) Véase Op. cit., pág. 446, donde se hace referencia expresa a la Alcaicería de Granada.
Se trata de una serie de calles en las que se agrupaban -- las tiendas de los comerciantes, que se configuraba como un auténtico barrio con personalidad propia, cuya estructura se conserva en parte en las calles próximas a la Catedral, que aún guardan su originario carácter comercial.
- (117) Escribe Marineo Sículo:
"Y a esa plaza y mercado está ayuntada una cosa no indigna de ser relatada, que es la llamada Alcacería. En la -- cual hay casi doscientas tiendas, en que de continuo se -- venden las sedas y paños, y todas las otras mercaderías. Y esta casa, que se puede decir pequeña ciudad, tiene muchas callejas y diez puertas; en las cuales están atravesadas cadenas de hierro, que impiden que no puedan entrar cabalgando". Op. cit., pág. 98.
- (118) Documento recogido en BEJARANO, Documentos del reinado de los Reyes Católicos. págs. 2-3.

- (119) Véase la referencia al hecho en TORRES BALBAS, Op. cit., pág. 449.
- (120) Véase TORRES BALBAS, Resumen histórico ..., pág. -- 227.
- (121) Op. cit., pág. 153.
- (122) Véase BEJARANO, Las calles de Málaga, págs. 98 y ss.
- (123) Véase TORRES BALBAS, "Plazas, zocos y tiendas ...", pág. 440.
- (124) Comenta Marineo Sículo:
"La cuarta cosa es, una gran plaza y llanura, que poco ha se edificó por los cristianos, que llaman los moros Bivarrambla, y dicen que significa puerta arenosa. Cuya forma es cuadrada, pero a semejanza de mesa, porque la longitud es mayor que la anchura, y tiene en largo seiscientos pies, y en ancho ciento ochenta. En la cual hay una fuente alta e insigne, y todo el campo en derredor claro y apacible, con las casas emblanquecidas y muchas ventanas". Op. cit., págs. 97-98.
- (125) Véase GOMEZ MORENO, Guía de Granada, Granada 1892, pág. 243.
- (126) ANGULO, "La pintura en Granada y Sevilla en torno a -- 1.500", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.937), -- págs. 67 y ss. La descripción del fondo del paisaje a que hago referencia nos remite a una visión de silueta fortificada de la ciudad de Granada que evoca el prototipo de -- ciudad musulmana al que hice alusión más arriba.
- (127) A este problema ya había aludido más arriba. Se aborda el tema en TORRES BALBAS, Op. cit., págs. 452-453.
- (128) Véase MARAVALL, Estado Moderno y mentalidad social, pág. 51, donde se estudia y comenta el problema, aludiendo al origen de estas ideas en las doctrinas de los agustinos y de San Vicente Ferrer.
- (129) Para una mayor información sobre el tema puede consultarse TORRES BALBAS, Resumen histórico, págs. 210 y ss., así como expliqué en páginas anteriores.

- (130) Escribe Sánchez de Arévalo, describiendo su imagen de ciudad ideal:
"... ca en una calle será el arte fabrilal, y en otra la carpenteria, y en otra la testoria -que es tecedores-, y en -- otra la agricultura, y en otra la camсорia -que es merca_deres y cambios-, y assí de todas las otras artes necessa_rias a la vida umana y ornamento de los omes". SANCHEZ DE AREVALO, Suma de la política, introducción al libro - primero, edición citada en la bibliografía, pág. 253.
- (131) Comenta Félez que a partir del siglo XV la ciudad como - objeto artístico autónomo se reglamenta, bien con esa re-- glamentación callejera, bien con la incorporación de los - palacios de los nobles y burgueses, o bien amoldándose a - las necesidades del nuevo poder estatal. Op. cit., pág. 38.
- (132) Véase TORRES BALBAS, Resumen historico ..., pág. - 188. La fundación de ciudades de nueva planta constituyó - un hecho aislado en el urbanismo de los Reyes Católicos, - limitándose a los casos aislados que describe el autor.
- (133) Refiere el humanista Pedro Mártir de Anglería:
"... no por ello se acobardaron ni desistieron de sus pro-- pósitos. Muéstrase el ejército con rostro sereno. Se ha-- cen fuertes. Construyen la tienda de nuevo como si hubie-- ra de durar perpétuamente. Igual hacemos los demás, ca_ da uno según sus posibilidades, construyendo nuestras -- propias casas", Epistolario, pág. 167, edición citada en - la bibliografía.
- (134) Comenta lucio Marineo Sículo:
"... y allí los dichos Católicos Príncipes, habiendo su con_ sejo, determinaron fundar y edificar una nueva ciudad, en que durante la guerra el ejército pudiese seguramente in-- verner. Y esta ciudad, trazada en forma cuadrada, le pu-- sieron nombre Santa Fe". Op. cit., pág. 130.
- (135) TORRES BALBAS, Op. cit., pág. 130.
- (136) Con relación al edificio de la Casa Real, sus transforma-- ciones en los sucesivos reinados, y todo el conjunto gene_ ral, puede consultarse el trabajo de LAPRESA citado an-- teriormente.

- (137) En relación con el origen remoto del modelo de ciudad en damero puede consultarse como obra de tipo general el tomo correspondiente a la Antigüedad en BENEVOLO, Diseño de la ciudad, volumen II.
- (138) Véase al respecto LAVEDAN, Histoire de l'urbanisme, Antiquité et Moyen Age. París 1.926, págs. 442-443.
- (139) MUNFORD, La cultura de las ciudades, Buenos Aires s.a., tomo I, pág. 90.
- (140) Véase TORRES BALBAS, Op. cit., págs. 172 y ss.
- (141) Escribe Pulgar:
"... era como una villa, donde avia mas de mil casas fechas ..., el Rey mandó hacer casas en el real, para defensa del frio é de las aguas que con el tiempo del invierno esperaban. E luego los Grandes, é caballeros, é capitanes que estaban en el real, ficiéron casas de tapias, é cubiertas de madera é texa, de tal manera que era defensa para las fortunas del invierno, é del frio é del sol. En facer estas casas ovo tanta diligencia, que en espacio de quatro días ficiéron mas de mil casas puestas en órden -- por sus calles. E allende de las casas, todas las gentes de pie ficiéron ramadas é chozas, cubiertas de tal manera, que defendian del frio é las aguas". Op. cit., pág. 496.
- (142) Véase LAVEDAN, Op. cit., págs. 312 y ss. Tradicionalmente se ha considerado que los trazados de tipo regular se introdujeron en el urbanismo español a través de los comerciantes de origen francés, "francos", que se fueron estableciendo en España a lo largo de la Edad Media, si bien, como venimos viendo, hay otros factores a tener en cuenta.
- (143) Véase LAVEDAN, Histoire de l'urbanisme, Renasence et temps modernes, París 1.941, págs. 455 y 472. Más adelante volveré sobre el tema de la influencia en América de la planta de la ciudad en damero.
- (144) Véase como obra de tipo general sobre el urbanismo y la arquitectura en América GUTIERREZ, Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica, y sobre el tema concreto de los modelos urbanísticos que exportaron los conquistado-

res españoles, págs. 77-78.

(145) Op. cit., pág. 76.

(146) Véase, abundando en el tema, CHUECA-TORRES BALBAS, Planos de ciudades iberoamericanas y filipinas en el Archivo de las Indias, Madrid 1.951, con cuya consulta se demuestra la escasa incidencia del modelo de ciudad en damero en América.

(147) Véase LLEO, "Recibimiento en Sevilla del Rey Fernando - el Católico", Archivo Hispalense (1.976), págs. 9-23, donde se estudian las referencias documentales que se conservan sobre el tema y se procede a una interpretación del mismo. A Vicente Lleó se debe el haber dado a luz estos mismos hechos que, por sus connotaciones "Clásicas", constituye una de los aspectos más novedosos del reinado de los Reyes Católicos, justificado, tal vez, por lo avanzado de la fecha, 1.508.

(148) Narra Pulgar:
"... E fué luego á la ciddad de Sevilla, donde fué recibida con grande solemnidad é placer de los caballeros, cleren-
cía, cibdadados, é generalmente de todo lo comun de la --
cibdad; é para este recibimiento ficiéron grandes juegos é fiestas que duraron algunos días". Op. cit., pág. 323.

(149) Más detenidamente describe Bernáldez el recibimiento que se dispensó a los Reyes:
"... é la Reyna Doña Isabel entró en la ciudad de Sevilla en veinte y nueve dias del mes de Julio del dicho año de -
mil quatrocientos y setenta y siete años, donde le fué he-
cho muy alto recibimiento por el Duque de Medina Don En-
rique , que la tenia é mandaba desde la muerte del Rey --
Don Enrique, é por todos los otros caballeros, é veinti-
--
quatro, e oficiales de oficios reales de ella, é por la cle-
recia de la ciudad. E donde á un mes poco más o menos,
entró el Rey Don Fernando, é le fué fecho otro tal recibi-
miento, ¿Quién podrá decir aquí la grandeza de tan exce-
lente córte qye se guio y tuvieron en Sevilla, de caballe-
ros y Prelados, Duques, Marqueses, Condes, Arzobispos,
Obispos, Deanes, Abades reglares y seglares ...?. El -
Duque de Medina Don Enrique que mandaba Sevilla y tenía
las fuerzas de ella, luego se las entregó como vinieron, -
especialmente a la Reyna que entró primero, le dió las --

llaves de todo". Crónica, págs. 589, edición citada en la bibliografía.

- (150) "Entró el Rey Fernando en Sevilla ... a veintiocho días de Octubre ... del año 1.508 susodicho, donde les fue fecho un solemne y é muy honrado recibimiento por la Ciudad é por el Arzobispos Don Diego Daza, que lo era de la mesma ciudad, é por los canónigos é clerecia, que lo recibieron con una muy solemne procesión, é la ciudad tenía fechos trece arcos triunfales de madera muy altos, cubiertos y emparamentados muy ricamente desde la puerta de Macarena por donde entraron hasta la Iglesia, y en cada uno estaba pintada é por letras una de las victorias pasadas habidas por el Rey Don Fernando, que era cosa maravillosa de ver, por debajo de los quales arcos el Rey y todos pasaron é fueron fasta la Iglesia". Op. cit. pág. 735.
- (151) El cronista Andrés Bernáldez escribe en relación con el recibimiento que la ciudad de Nápoles dispensó al Rey Católico:
 "... llevó a la Reyna del brazo por una puente artificial - que tenían fecho, que costó quatro mil ducados y mas, hasta ponerla debajo de un arcotriunfal, que costó quince mil ducados, donde había infinitos cantores que, como sus Altezas fueron debajo, comenzaron á cantar Te Deum laudamus....."
 "... le hicieron muy honrado recibimiento, é pasaron por debajo de un arco que le tenían fecho muy rico; y en aquel y todos los otros, y la puente, como Su Alteza salía de cada uno, luego sacaban los instrumentos que llevaban y tañían". Op. cit., págs. 730-731.
- (152) Véase la minuciosa descripción de la entrada triunfal de Alfonso V en Nápoles, el complejo cortejo, la escenografía que se creó, ..., así como los comentarios al respecto en SEBASTIAN, Arte y humanismo, Madrid 1.976, -- pág. 29.
- (153) Problema al que ya he hecho referencia anteriormente. - Véase LOPEZ MATA, Op. cit., pág. 10, donde se reconocen, según he explicado las disposiciones del rey sobre la escenografía de la ciudad.
- (154) Comenta Santiago Sebastián que la decoración de las ca--

lles o plazas por donde tenía que pasar el protagonista de las entradas triunfales ponía de manifiesto el deseo de carácter humanista de sustituir la ciudad real por la ciudad ficticia, puesto que la ficción simbólica de la fiesta constituía un principio de metamorfosis que se aplica sobre todo a la arquitectura, y concluye afirmando que esta ciudad imaginaria así configurada es por definición una città all'antica, Op. cit., pág. 232.

- (155) Véase la descripción del sello del Cardenal Borja en GOMEZ MORENO, "La Capilla Real de Granada", Archivo Español de Arte y Arqueología (1.925), pág. 16; así como, TORMO; "El sello del Cardenal de Valencia don Rodrigo de Borja", Vida intelectual (1.900), recogido en TORMO, Pintura, escultura y arquitectura española, Madrid 1.949.
- (156) Véase TORMO, "El brote del Renacimiento en los momentos españoles y los Mendoza del siglo XV", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (1.917), págs. 116-130, recogido también en Pintura, escultura y arquitectura española, Madrid 1.949.
- (157) SANCHEZ CANTON, "Retales, virutas y cizallas", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (1.915), pág. 162, donde se transcribe la carta a que hace referencia Tormo, en la que el Cardenal Mendoza especifica las características que debía tener su enterramiento en la Catedral de Toledo. En relación con el sepulcro del Cardenal Mendoza puede consultarse también DIEZ DEL CORRAL, "Muerte y humanismo: la tumba del Cardenal Pedro González de Mendoza", Academia nº 65, (1.987).
- (158) En relación con la sublevación de la nobleza andaluza y el papel que en ella jugaron las ciudades de Córdoba y Sevilla puede consultarse CEPEDA, "La monarquía y la nobleza andaluza a comienzos de la Edad Moderna", Arbor (1.951), En torno al Estado de los Reyes Católicos, pág. 151 y ss.
- (159) Véase LLEO, Op. cit., págs. 21 y ss.

ABRIR VOLUMEN II

